Digitized by Google

Mus. Th.
1100/2

63

BIBLIOTHÈQUE CONTEMPORAINE

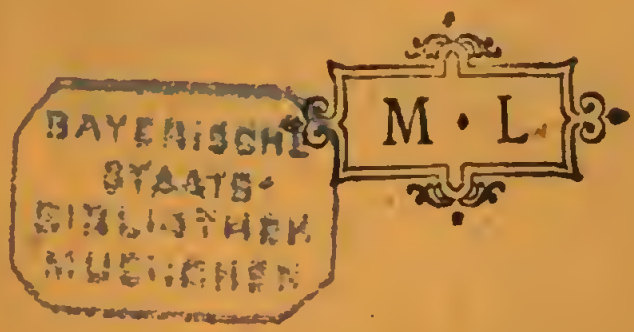
P.-A. FIORENTINO

Mus Th. 1100(2

LES GRANDS GUIGNOLS

— DEUXIÈME SÉRIE —

vfen



PARIS
MICHEL LÉVY FRÈRES, ÉDITEURS
RUE VIVIENNE, 2 BIS, ET BOULEVARD DES ITALIENS, 15
A LA LIBRAIRIE NOUVELLE

1870

71 Z

LES

GRANDS GUIGNOLS

Digitized by Google

MICHEL LÉVY FRÈRES, ÉDITEURS

DU MÊME AUTEUR

FORMAT GRAND IN-18

COMÉDIES

ET

COMÉDIENS

DEUX VOLUMES

POISSY. — Typ. S. LEJAY et Cie.

BAYERISCHE
STAATS-
BIBLIOTHEK
MÜNCHEN

C

LES GRANDS GUIGNOLS

PAR

P.-A. FIORENTINO

DEUXIÈME SÉRIE

PARIS
MICHEL LÉVY FRÈRES, ÉDITEURS
RUE AUBER, 3, PLACE DE L'OPÉRA

LIBRAIRIE NOUVELLE
BOULEVARD DES ITALIENS, 15, AU COIN DE LA RUE DE GRAMMONT

1872

Droits de reproduction et de traduction réservés

= Tw. 375

Bayerische Staatsbibliothek München

LES

GRANDS GUIGNOLS

I

OPÉRA-COMIQUE : LE TABLEAU PARLANT, paroles d'ANSEAUME, musique de GRÉTRY, représenté pour la première fois, par les comédiens italiens, le 29 septembre 1769; repris le 27 avril 1851. — LE CALIFE DE BAGDAD, paroles de SAINT-JUST, musique de BOÏELDIEU, représenté pour la première fois sur le Théâtre-Favart, le 29 fructidor an VIII; repris le 27 avril 1851.

Grétry venait de donner, à peu de mois d'intervalle, ses deux premiers ouvrages : *le Huron* et *Lucile*. On lui reprocha de manquer de gaieté; il répondit par *le Tableau parlant*.

Cependant *le Huron* et *Lucile* avaient obtenu un

grand succès. Marmontel, qui avait eu foi, le premier, dans le talent de Grétry au point de lui confier deux poëmes, soit fierté, soit modestie, ne voulut pas être nommé. Lorsqu'après *Lucile*, Clairval s'avança vers la rampe pour dire au public, selon l'usage : « Messieurs, l'auteur de la musique est Grétry, l'auteur des paroles désire garder l'anonyme, » une voix s'écria dans le parterre : « Il a tort ! » et la salle entière éclata en applaudissements.

Mais personne ne s'était encore avisé de faire pleurer à l'Opéra-Comique. Or, le plus beau morceau de *Lucile*, le fameux quatuor

Où peut-on être mieux qu'au sein de sa famille!

n'avait eu qu'un succès de larmes. Grétry raconte avec une vanité naïve et débonnaire qu'il suffisait de chanter son quatuor pour disposer les parents à la douceur, les fils à l'obéissance, les époux à la tendresse. Un père trop cruel refusait-il sa fille à un jeune homme qui n'avait ni bien, ni rang, ni naissance, on lui chantait le quatuor de *Lucile*, et le voilà tout à coup radouci; s'il résistait encore, l'amant éconduit allait se jeter aux pieds du duc d'Orléans, et

lui disait : Monseigneur, j'ai vu pleurer Votre Altesse au quatuor de *Lucile ;* j'aime éperdûment la fille d'un gentilhomme de votre maison ; il me la refuse, sous le vain prétexte que je n'ai point de fortune : je viens implorer votre protection. *Où peut-on être mieux...* — Relevez-vous, jeune homme, répondait le prince attendri, et le mariage était conclu sous les auspices du bienheureux quatuor. Deux frères se boudaient-ils, une femme détestait-elle son mari, un beau-père était-il brouillé avec sa bru, Grétry n'avait qu'à s'approcher du piano ; aux premières notes de ce touchant quatuor, les cœurs les plus endurcis se sentaient fondre et amollir comme la cire au soleil, et la paix se faisait dans le ménage.

Une seule fois, toujours au dire de Grétry, ce navrant morceau, d'une sensibilité si contagieuse et si universelle, au lieu d'inonder les banquettes, excita une immense hilarité. C'était dans je ne sais plus quel théâtre de province. On jouait une tragi-comédie héroïque intitulée : *Samson.* Les autorités de la ville honoraient ce spectacle de leur présence. Au plus beau moment de cette burlesque parodie, comme Arlequin s'escrimait contre un dindon, la pauvre

bête poursuivie à outrance, ouvrit ses lourdes ailes et alla se réfugier dans la loge de M. le maire. Aussitôt le parterre se mit à chanter en chœur : *Où peut-on être mieux qu'au sein de sa famille !*

Cette plaisanterie d'un parterre de province décida peut-être Grétry, autant que les critiques qui lui refusaient la gaieté, à écrire une pièce franchement comique. Il n'osa pas demander une parade à Marmontel; un écrivain plus facile et plus accommodant la lui livra en peu de jours. On a vu en tête de cet article que l'auteur des paroles du *Tableau parlant* se nommait Anseaume.

C'était un bonhomme laborieux et modeste, rempli d'esprit et de sel, cumulant les emplois de souffleur et de secrétaire à la Comédie-Italienne. Il a laissé plus de vingt-cinq livrets d'opéras-comiques qu'il écrivait en se jouant et sans prendre aucun souci de ces enfants perdus de sa plume dont il revendiquait rarement la paternité. Il avait du goût, de l'instruction, de la finesse beaucoup plus qu'il n'appartient à un souffleur, et même à un secrétaire, et il contribua puissamment à relever et ennoblir le genre de l'ancien théâtre de la Foire, dont les trivialités et

les lazzis révoltaient les spectateurs les moins délicats. Au demeurant, jamais auteur n'a été moins *auteur* que lui; on pouvait estropier ses pièces, leur couper bras et jambes, retrancher des scènes entières, changer le dénoûment, l'allonger ou le raccourcir à volonté, Anseaume ne songeait pas à s'en plaindre. « J'ai éprouvé, dit Grétry, combien il est difficile de faire de la bonne musique sur des paroles trop spirituelles. Dans son *Amitié à l'épreuve*, Favart, dont le style est *plein d'esprit*, m'a coûté des peines infinies; dans son *Tableau parlant*, Anseaume, *rempli de bonhomie*, ne m'a coûté que la peine d'écrire. » Comment trouvez-vous cette obligeante antithèse qui accorde tout l'esprit à Favart et ne laisse à Anseaume que la bonhomie, on dirait presque une heureuse bêtise! *Le Tableau parlant* fut remanié et corrigé par le duc de Nivernois; Anseaume ne dit mot. Après la représentation, on fit honneur au duc du succès qui revenait au souffleur. Anseaume ne sortit point de son trou pour réclamer sa part de bravos.

Ce fut pendant les jours du printemps que Grétry composa de verve et d'inspiration ce délicieux ouvrage. « J'étais si plein de mon sujet, dit-il dans ses

Essais sur la musique, qu'un jour, après le dîner, je fis chez l'ambassadeur de Suède quatre morceaux de musique sans interruption : 1° *Pour tromper un pauvre vieillard ;* 2° *Vous étiez ce que vous n'êtes plus ;* 3° *la Tempête* de Pierrot ; 4° le duo *Je brûlerai d'une ardeur éternelle.* »

Ce sont là assurément les quatre plus beaux morceaux du *Tableau parlant*, et on ne saurait assez admirer qu'ils aient pu être écrits tout d'un trait et d'une haleine. Cet ambassadeur de Suède, dont Grétry a toujours parlé avec une vive reconnaissance, était le comte de Creutz, un des grands seigneurs les plus spirituels, les plus aimables et les plus distraits de son temps. Ce fut lui qui, un soir au théâtre, accrocha avec la garde de son épée la perruque du maréchal de Richelieu, et la promena triomphalement au foyer, au milieu des éclats de rire et des cris, ne se doutant de rien et demandant aux voisins quel était le sujet de l'hilarité générale. Un autre soir, à une représentation du *Tableau parlant*, il entre dans la loge de Mme Laruette qui jouait le rôle de *Colombine*, et lui dit naïvement : Dépêchez-vous, madame, on va commencer ; il sort, ferme la porte à double tour,

met la clef dans sa poche, et s'en retourne paisiblement à sa place.

Le Tableau parlant ne réussit que médiocrement à la première représentation. Clairval et Mme Laruette n'osèrent point s'abandonner à leur verve et à leur entrain. La pièce parut froide et languissante. Peu à peu Colombine et Pierrot s'affranchirent de leur gêne, et, sans blesser le goût ni les bienséances, ils attirèrent tout Paris, femmes du monde et grisettes, étudiants, gens d'esprit, magistrats, philosophes et financiers. Ce fut alors un autre vacarme; les envieux firent les difficiles et les dégoûtés; les coquettes rougirent et se voilèrent les yeux de leur pudique éventail; une prude affirma, au souper du duc de Choiseul, qu'on ne pouvait entendre deux fois cet opéra, *parce que les accompagnements étaient d'une indécence outrée.*

J'ai peine à comprendre ce dernier grief; aujourd'hui nous trouvons, il est vrai, que l'orchestre de Grétry est un peu nu; mais je n'y vois rien d'indécent.

— Mon ami, je suis indigné, dit un soir d'Alembert, en sortant du théâtre.

— Et pourquoi donc? fit Grétry.

— Je viens d'entendre *le Tableau parlant.*

— Vous ne l'aimez donc pas?

— Au contraire, j'adore votre musique, je la comprends, je la trouve charmante; mais j'ai fait de tristes réflexions sur le peuple de Paris.

— Et lesquelles?

— Il rit des facéties de Léandre et de Pierrot, et il n'entend pas un mot de votre musique.

— Laissez-le faire, ajouta Grétry avec beaucoup de bon sens, il s'amuse de ce qui le frappe davantage. J'aurai mon tour.

Ce n'était pas là une illusion d'auteur. Chaque fois que *le Tableau parlant* a été remis à la scène (on peut même dire qu'il n'est jamais sorti du répertoire), le succès de ce charmant ouvrage n'a fait que se perpétuer et grandir. La musique est fraîche et vive comme si elle avait été écrite d'hier; les mélodies sont ravissantes. Mme Ugalde et Mocker ont chanté et joué avec la grâce la plus exquise et la verve la plus entraînante, les rôles de Colombine et de Pierrot.

On ne saurait mieux dire, ni avec une ironie plus fine et plus contenue, cet air que Jean-Jacques Rous-

seau avait copié plus de dix fois, et qu'il aurait voulu toujours recommencer, cet air dont Grétry était si fier et si ému :

Vous étiez ce que vous n'êtes plus,
Vous n'étiez pas ce que vous êtes.

Mme Ugalde a dit ce couplet comme l'auteur désirait qu'il fût dit: les yeux baissés, sans atténuer ni forcer aucune intention, persiflant doucement le vieillard, mais sans l'irriter, et n'oubliant pas, en un mot, que Cassandre est son maitre, et qu'il peut, si elle s'émancipe un peu trop, lui frotter les oreilles.

Le duo célèbre dont M. Adam a introduit le motif au commencement du *Toréador*, a été rendu par Mocker et Mme Ugalde avec un mélange de tendresse, de moquerie et de gaillardise, qui a soulevé dans l'auditoire de longues et fréquentes salves d'applaudissements. Il est impossible de mettre plus de passion et de charme dans cette phrase touchante: *Je brûlerai d'une ardeur éternelle*, ni plus de gaieté et d'esprit dans la *stretta* où les deux amoureux, prévoyant quelque infidélité réciproque, se menacent de s'arracher les yeux et de s'étrangler. Sainte-Foy a

très-bien compris le rôle de Cassandre. Il ne faut point que ce vieillard amoureux, colère et vindicatif, ait trop l'air de se laisser mener par le bout du nez; il doit se faire craindre et respecter chez lui, grogner, lever sa canne et froncer le sourcil, sans quoi l'effet de la dernière scène serait manqué. Cet excellent acteur a chanté d'une manière irréprochable et selon toutes les indications que l'auteur lui-même en a laissées dans ses écrits, l'air sérieux et difficile : *Pour tromper un pauvre vieillard.*

Ponchard a un adorable costume dans le rôle de Léandre, qu'il joue avec toutes sortes de drôleries et de malices traditionnelles. Il n'est pas jusqu'au mot *insolent* qu'il ne prononce d'une façon particulière, et il donne des coups de pied dans le dos à Pierrot, comme on n'en donne plus depuis feu Debureau.

Le Tableau parlant recommence une nouvelle vogue, et, après deux tiers de siècle, nous amuse et nous charme comme il a charmé et diverti nos pères. La pièce est montée avec tant de soin et un si parfait ensemble, que nous, les derniers venus, devons doublement nous réjouir de ne pas avoir assisté à la première représentation, d'abord parce que cela nous

fait beaucoup d'années de moins, et ensuite parce que nous voyons jouer l'ouvrage aussi bien qu'il ait jamais pu l'être.

La reprise du *Calife de Bagdad*, qui va prendre place sur l'affiche à côté de l'œuvre de Grétry, offrait, dimanche soir, un attrait de plus. Mme Allan, de la Comédie-Française, pour contribuer à une œuvre de charité, avait bien voulu se charger, pour cette fois seulement, du rôle de Lémaïde, créé par Mme Dugazon, et qui, dans la distribution nouvelle, revient à Mlle Révilly. Il y a peu de chant dans le rôle : deux petites strophes dans le trio de la neuvième scène, et quelques mots intercalés dans deux morceaux d'ensemble. Mme Allan s'en est fort bien tirée, se souvenant à propos qu'elle avait fait ses premières armes au Gymnase. Mais si le plus mince vaudeville exige pour la partie du chant plus de voix et plus d'art chez l'actrice, peu de rôles au théâtre demandent, pour être bien joués, plus d'aisance, de naturel et d'entrain. Mme Allan a parfaitement saisi le caractère de cette veuve enjouée, honnête, fière et brave, qui ne perd jamais sa liberté d'esprit, son bon sens et son franc-parler, soit qu'elle

cause en tête-à-tête avec un prétendu chef de brigands, soit qu'elle morigène sa fille ou querelle sa servante, ou se moque de son neveu. Ses deux vices dominants sont l'entêtement et la curiosité. Rien ne peut la détourner de l'idée qui a pris racine en sa tête, et, malgré les protestations de sa fille, malgré l'incontestable honnêteté des procédés dont on use à son égard, elle tient ce grand gaillard d'inconnu, qui rôde autour de sa maison vide, pour un voleur émérite, un coquin fieffé, un vrai gibier de potence. Plus il jette l'or à pleine bourse, plus il envoie des présents magnifiques et des cassettes merveilleuses, plus la bonne veuve s'enfonce et s'affermit dans sa pensée. Aussi la voit-on griller d'impatience, prendre au collet celui-ci et celui-là, supplier, s'agiter et se tordre pour avoir le mot de cette indéchiffrable énigme, et chaque fois qu'on lui répond que cet homme mystérieux dont elle voudrait pénétrer l'existence, ce bandit, ce sorcier, ce diable, dont tout le monde ignore la profession, l'origine et le domicile, mais devant qui tout le monde tremble et se prosterne; chaque fois, dis-je, qu'on lui répond que cet homme s'appelle *il Bondocani*, ce nom baroque et saugrenu qui fait tant rire le

parterre la met au désespoir. Mme Allan excelle dans ces vives réparties qu'on se renvoie, comme un volant à coups de raquettes; elle a fort bien dit cette petite tirade sur l'émir : « Tout cela... n'est point inquiétant; il a demandé Zétulbé, parce qu'elle est jolie; je l'ai refusé, parce qu'il est laid; il trouvera d'autres femmes, parce qu'il est riche ; je lui prédis malheur, parce qu'il est vieux; il oubliera ma fille, parce qu'il ne l'aime point; et je ne serai point ruinée, parce que je le suis. »

Ces quelques mots donneront une idée du style aisé et coulant de Saint-Just, qu'il faut bien se garder de confondre avec son terrible homonyme, qui ne laissait point de s'occuper de poésie à ses moments perdus; témoin son poëme *Organ*, qu'il a rimé dans le goût de *la Pucelle*. Le Saint-Just dont nous parions, le collaborateur et l'ami de Boïeldieu, se nommait Daucourt de Saint-Just. Il était né en 1770 et il est mort en 1826. Il a travaillé principalement pour l'Opéra-Comique et souvent en collaboration avec de Lonchamp. Ses meilleurs ouvrages sont *Zoraïme et Zulnar*, *le Calife de Bagdad* et *Jean de Paris*.

Voici la distribution primitive du *Calife*, telle que

je la trouve en tête de la brochure aujourd'hui épuisée et dont j'ai eu beaucoup de peine à me procurer un exemplaire :

ISAUUN, calife de Bagdad,	ELLEVIOU.
LÉMAIDE, veuve,	Mme DUGAZON.
ZÉTULBÉ, sa fille,	Mme GAVAUDAN.
YÉMALDIN, neveu,	BERTIN.
KÉSIE,	Mlle PHILIS.
LE CADI,	PAULIN.

Mme Dugazon était charmante dans le rôle de Lémaïde. Ceux qui l'ont pu voir ne tarissent point en éloges; lorsqu'elle disait ces mots : « Étonnée !... moi ? J'en ai tant vu, tant vu, tant vu !... que maintenant, tous les miracles de Mahomet, passés, présents et futurs, ne me paraîtraient que des jeux d'enfants; » le parterre, saisissant au vol l'allusion, souriait malicieusement et applaudissait à tout rompre.

Mme Ugalde remplit le rôle de Késie, jeune fille au service de Zétulbé. Elle n'a qu'un air : *De tous les pays pour vous plaire*, mais c'est un véritable air de bravoure très-développé, très-riche, rempli de grâce, de couleur et de verve. Mme Ugalde le chante et

le danse à ravir, car aux derniers couplets il faut qu'elle valse et qu'elle saute une *anglaise* qui n'a aucun rapport avec nos modernes schottischs. Elle rend surtout fort bien ce passage :

Si l'amour espagnol vous paraît préférable,
Je vous attends dans l'ombre de la nuit,
Loin des jaloux, nous nous verrons sans bruit.

Il ne fallait rien moins que l'esprit, la désinvolture et la naturelle élégance de Mocker pour rendre encore supportable à la scène un Turc de Bagdad, un de ces Turcs fantastiques et impossibles, qui, depuis la conquête d'Alger, n'osent plus se montrer qu'à la Courtille. Mocker a rajeuni son costume sans trop choquer la tradition. Il a chanté délicieusement ses jolis couplets : *Pour obtenir celle qu'il aime.*

Mlle Decroix est une piquante Zétulbé, et dit fort bien sa romance : *Depuis le jour où son courage*, etc. Lemaire, Carvalho et Bellecour remplissent très-convenablement les rôles du cadi, de Yémaldin et du juge. Les chœurs et l'orchestre rivalisent de zèle et de talent. On a fort applaudi l'ouverture, qui est tout bonnement un chef-d'œuvre, et le fameux morceau : *C'est ici le séjour des Grâces.*

Ces deux charmants ouvrages en un acte de Grétry et de Boïeldieu composeront un spectacle archaïque des plus agréables et des plus goûtés, et permettront plus d'un rapprochement utile et plus d'une comparaison instructive entre le répertoire ancien et le moderne; car, soit dit avec tout le respect que nous devons à nos illustres morts, je ne pense pas que, même en fait de pièces turques et de parades italiennes, nous ayons beaucoup dégénéré, et je tiens, jusqu'à preuve du contraire, que le *Tableau parlant* et le *Calife de Bagdad* trouvent leur digne pendant dans *le Caïd* et dans *Gilles ravisseur*.

30 avril 1851.

II

RAYMOND, OU LE SECRET DE LA REINE, opéra-comique en trois actes, paroles de MM. DE LEUVEN et ROSIER; musique de M. AMBROISE THOMAS.

J'arrive le dernier, cette fois, pour parler d'un ouvrage dont la presse entière a constaté l'immense succès. C'est une bonne fortune inespérée, un bonheur sur lequel je ne comptais pas, je l'avoue, que de rencontrer sous ma plume, le jour même de ma rentrée, et dans une saison peu fertile en chefs-d'œuvre, une si charmante pièce et une si délicieuse musique. L'été n'est voué, d'ordinaire, qu'à la médiocrité honnête ou à la jeunesse inexpérimentée. Il n'est pas un auteur de quelque renom qui consente à se laisser jouer au

mois de juin. Les directeurs en ont pris leur parti ; ils savent que la saison des moissons n'est point la saison des recettes, et ils sont presque tentés de supprimer l'affiche pendant ces mois désastreux, et de n'adresser que des invitations particulières à quelques amis intimes qui se dévouent pour ne point laisser accréditer cette opinion, que le vide existe dans la nature.

Or, voici la vérité : l'été on ne va pas au théâtre, d'abord parce qu'il fait chaud, mais surtout parce qu'on n'y donne que de mauvaises pièces avec des guenilles pour costumes et des comparses pour artistes. C'est le contraire qui devrait toujours avoir lieu ; il faudrait, dans ces moments difficiles, par un redoublement d'efforts, d'énergie et de zèle, exciter la curiosité du public et lui faire oublier la chaleur. C'est le problème bien simple que s'est posé M. Perrin, et qu'il vient de résoudre victorieusement. Il a prié deux hommes d'esprit, qui n'en sont plus à compter leurs succès, de lui tenir prêt, pour cette redoutable époque, un drame bien fait, bien coupé, rempli d'intérêt, d'émotion et de charme ; il s'est adressé à M. Ambroise Thomas, le nouveau membre de l'Institut, l'auteur du

Caïd et du *Songe*, le compositeur aimé des savants, aimé de la foule, et lorsqu'il a vu que poëme et musique répondaient, et au delà, à toutes ses espérances, il n'a rien négligé, l'heureux et habile directeur, pour que l'exécution fût digne de l'ouvrage; il a donné l'élite de sa troupe, il a prodigué les splendeurs d'une mise en scène à défier la canicule. Je ne m'étonne plus de cette ovation bruyante, unanime, enthousiaste, que le public du premier soir a décernée aux artistes et aux auteurs, de ce concert d'éloges qui s'est élevé dans tous les journaux, de cette affluence insolite qui assiége les portes du théâtre, à un moment de l'année où l'on est forcé en quelque sorte de prendre les passants au collet. Lorsque je lisais naguère, à Londres, le récit de ces triomphes, j'ai cru qu'il y avait quelque exagération; maintenant que j'ai vu la pièce, je trouve qu'on est resté bien au-dessous de la vérité.

Le rideau se lève sur un tableau champêtre de l'effet le plus calme et le plus riant. De beaux arbres verts qui réjouissent l'œil et reposent l'esprit; une grosse toile crevée par endroits, et accrochée aux branches en guise de tente; un cabaret de village à la

rustique enseigne, aux piliers de brique autour desquels s'enroule et serpente un double feston de vigne et de houblon ; au loin la ferme avec son enclos fleuri, son toit couvert de mousse, et sa façade blanche inondée de soleil ; voilà le paysage. Peu à peu la scène se remplit de fermiers, de villageoises, de marchands, d'arbalétriers, d'une foule immense animée et joyeuse qui ne demande qu'à rire, à danser, à jouer et à boire dans toute l'innocence de l'âme et la simplicité de l'esprit ; *sancta simplicitas !* Ces braves gens ne songent pas encore à se partager la terre du voisin, et n'échangent pas des coups de poing prématurés pour se disputer les lots qui pourraient bien leur échoir.

On n'y entend pas malice ; on remue des cartes, on trinque, on chante ; on célèbre, en même temps, la fête de saint Hubert, patron du village, et les fiançailles de Raymond et de Stella, deux enfants, deux orphelins que tout le monde chérit, que tous les cœurs ont adoptés. Stella, la plus jolie, la plus sage, la plus tendrement aimée de toutes les filles ; Raymond, le plus adroit, le plus fier, le plus brave de tous les jeunes fermiers ; vit-on jamais un plus beau couple

et ne dirait-on pas que tout leur sourit, que tout les comble, que tout conspire à leur bonheur ! Stella n'a qu'à montrer le bout de son petit pied pour tourner toutes les têtes; Raymond n'a qu'à viser la cible pour remporter le prix d'emblée; bien qu'à la vérité ce ne soit pas de jeu que de prendre un baiser à sa fiancée avant de toucher l'arbalète. Mais il ne faut point se hâter de conclure, parce que l'aurore est belle, que la journée se passera sans nuages. Quel est cet homme au regard douteux, au feutre rabattu, à la démarche cauteleuse et prudente? Depuis quand les loups se promènent-ils dans la bergerie? Cet homme sent l'espion d'une lieue, quoiqu'il affecte des airs de matamore et la rude franchise du soldat. On l'appelle le chevalier de Rosargues, et ceux qui sont au courant des affaires et des intrigues de la cour, le soupçonnent fort d'être au service du cardinal Mazarin. Par quel hasard ce personnage équivoque s'est-il pris d'un goût si vif pour la vie des champs, et pourquoi s'acharne-t-il à suivre Raymond comme une ombre ? Heureusement qu'un ange tutélaire, une noble et charmante femme, la comtesse de Montbryan, veille de son côté sur le

jeune fermier. Le chevalier a beau maugréer de cette rencontre importune; tous ses calculs sont déjoués par la comtesse, tous ses desseins sont percés à jour ; elle paraît avoir le don de deviner les pensées les plus secrètes et les plus impénétrables. La lutte s'engage alors entre le bon et le mauvais génie ; et, soyez tranquille, ce n'est pas ce dernier qui l'emportera.

Cette comtesse de Montbryan est une maîtresse femme qui traîne à sa remorque une espèce d'imbécile, baron de je ne sais plus quoi, jaloux de profession et surintendant des Menus. Dès qu'une coquette et un jaloux sont aux prises, le théâtre et le monde prennent parti pour la coquette. Cependant le malheureux baron n'a pas tous les torts. Conçoit-on qu'une femme de qualité, une dame d'honneur d'Anne d'Autriche, s'amuse à courir les champs comme une folle et à regarder sous le nez de tous les paysans qu'elle rencontre, surtout quand ils sont jeunes et bien faits ! Le baron étouffe, et ne pouvant, pour comble d'infortune, confier ses chagrins à personne, il se décide à les noyer dans le vin. Survient le chevalier de Rosargues qui se trouve aussi dans un accès d'humeur noire. Les deux courtisans se reconnaissent, se sa-

luent, se font raison le verre à la main. Le baron, ravi d'avoir trouvé un confident, entame le chapitre de ses amours ; le chevalier qui, de son côté, a le vin larmoyant et bavard, tombant dans une ivresse léthargique, en dit plus long qu'il ne voudrait. Raymond n'est point ce qu'il paraît être; un profond mystère plane sur sa naissance; quant à lui, Rosargues, il s'est vendu, corps et âme, au Mazarin, et lui a promis de ne point quitter le jeune homme confié à sa garde, qu'il ne l'ait marié avec Stella, la pauvre et obscure orpheline, et réduit, par-là, à l'impossibilité de jamais paraître à la cour.

Cependant la comtesse a tout entendu. Dès que le chevalier s'éloigne, elle ordonne au baron d'écrire, sous sa dictée, un faux message adressé à Rosargues et d'aller le déposer dans le creux d'un arbre, dont il paraît que le cardinal et son agent se servaient comme d'une boîte aux lettres pour échanger leur mystérieuse correspondance. Le faux billet mandait à Rosargues d'empêcher le mariage à tout prix. Le chevalier, serré de près, et peu scrupuleux, d'ailleurs, sur le choix des moyens, ne trouve rien de mieux que de brûler la ferme de Raymond. C'est aux rouges lueurs de l'in-

cendie que le drame se dessine, et qu'au fond de ce village heureux et paisible, apparait la sombre et sinistre figure du masque de fer.

Au second acte nous sommes à Fontainebleau ; il y a spectacle à la cour, et je ne crois pas qu'on ait jamais déployé dans cette royale demeure plus de richesse et de magnificences: un décor d'une perspective admirable, des costumes d'une fraicheur exquise et d'un goût charmant, une délicieuse entrée de ballet; de la soie, du satin, de la moire à profusion ; des broderies d'or et d'argent, des flots de rubans et de fleurs, tel est ce ravissant tableau qui ferait à lui seul le succès d'un ouvrage. Raymond, protégé par Mme de Montbryan, s'est enrôlé dans un régiment des gardes et a gagné vaillamment ses éperons. Mais ni le danger, ni la gloire n'ont pu lui faire oublier sa fiancée. Jugez de son émotion, de sa joie, lorsqu'il la rencontre à la cour, sous le déguisement d'une bergère, car le jaloux surintendant, pour se venger de la comtesse, a choisi les plus jolies paysannes, et leur a distribué des rôles dans sa galante pastorale. Jetés dans les bras l'un de l'autre, confondus dans une suprême étreinte, Stella et Raymond s'écrient, comme

tous les amoureux, que rien ne pourra les séparer. Mais la comtesse de Montbryan, s'avançant vers son jeune protégé, lui dit d'une voix douce et triste :

— Raymond, ne vous flattez pas d'un vain espoir ; il faut renoncer à cette union qui a été le rêve de votre vie : au nom de votre haute naissance qui vous impose des devoirs rigoureux, au nom de votre mère, Raymond !...

— De ma mère !... Où est-elle ?

— Elle est là dans ce pavillon, qui vous voit, qui vous entend...

— Je pourrai donc la voir, ô mon Dieu !

— La voir, non ; mais vous pouvez l'embrasser...

Éperdu de bonheur et de crainte, le jeune homme s'élance dans le pavillon et en sort, peu d'instants après, couvrant de baisers et de larmes un mouchoir richement brodé qu'on a laissé tomber par mégarde.

— Mais vois donc, Raymond, vois donc, dit la jeune fille avec un mouvement d'effroi indicible... aux coins de ce mouchoir sont brodées les armes de France...

— Ma mère... c'est la reine ! je suis donc le frère...

Il n'achève pas le mot fatal. Rosargues, qui n'a point quitté des yeux sa proie, se jette sur le malheureux, suivi de quelques hommes, le bâillonne et l'entraîne.

Le troisième acte est le plus émouvant. La politique de Mazarin, inexorable comme la destinée, a prononcé son arrêt. Un masque de velours et d'acier dérobera pour jamais, à tout regard humain, les traits du jumeau de Louis XIV. La comtesse et Stella suivent le prisonnier jusqu'à l'île de Saint-Honorin, tout près de l'île Sainte-Marguerite, et tentent, par un effort désespéré, de l'enlever à Rosargues. On se souvient de la conduite étrange et du caractère douteux de cet agent de Mazarin. Cet homme avait des remords (où le remords va-t-il se nicher !) Il parlait souvent d'une pauvre jeune femme, nommée Juana, qu'il avait lâchement abandonnée après l'avoir séduite et rendue mère. A ce nom de Juana, invoqué dans un moment d'angoisse et de douleur, il reconnaît que Stella est sa fille. Pour expier d'un seul coup tous ses crimes, le geôlier prend la place de son royal prisonnier ; Stella et Raymond partiront pour des rivages inconnus, et Rosargues laissera river sur ses tempes l'horrible masque de fer.

La partition nouvelle de M. Ambroise Thomas est une œuvre éminente et complète. Jamais dans ses ouvrages précédents, l'illustre compositeur n'avait réuni à un tel degré, la distinction du style, la grâce des mélodies, la richesse et la variété de l'orchestration. Le public a fait recommencer plusieurs morceaux ; les journaux ont publié l'analyse des passages qu'on a le plus remarqués à la première audition ; il ne me reste que peu de chose à ajouter.

L'ouverture débute par un andante que j'ai cherché en vain dans les pages suivantes de la partition. Le souvenir qui m'en est resté est charmant. A cet andante succède un allegro emprunté au trio du second acte ; enfin, avant la péroraison, j'ai été frappé par une phrase de chant d'une merveilleuse ampleur, que j'ai retrouvée plus tard dans le magnifique duo qui termine l'ouvrage.

L'introduction, composée de plusieurs morceaux, est une des pages les plus heureuses qui soient sorties de la plume de M. Ambroise Thomas. Tout cela est plein de vie, de couleur et de grâce. Après le motif des arbalétriers, d'un rhythme entraînant et populaire, Boulo chante une romance en *ré majeur* d'une sim-

plicité exquise et d'une mélodie touchante ; l'allegro de Stella, *les Amours perdus*, est rempli de gaieté et de verve, et le chœur de vieillards qui termine l'introduction a un caractère de franchise et de bonhomie adorable. Le public a voulu l'entendre deux fois.

Les couplets de Stella en *la majeur* sont d'un sentiment mélodique très-gracieux et très-pur ; ils se terminent par un fort joli mouvement de valse, qui a donné à Mlle Lefebvre l'occasion de déployer tous les trésors de sa vocalisation brillante et légère.

Le beau quatuor si bien chanté par Mlles Lefebvre et Lemercier, par Boulo et Bussine, et si vivement applaudi par la salle entière, s'ouvre par un petit duo d'une mélodie contenue et timide, qui peint d'une manière admirable l'embarras de deux pauvres paysans priant de grands seigneurs à leur noce ; à ce charmant duettino succède un cantabile d'une facture excellente, où les voix se croisent, se répondent, s'entremêlent avec infiniment d'art et de goût. La stretta est remplie de mouvement, de brio et d'entrain.

Une cavatine en *si bémol*, fort bien rendue par Bussine, et un duo entre ce dernier et Mocker, très-habilement orchestré, précède le finale du premier

acte, qui, au sentiment de tous les connaisseurs, est le morceau capital de l'ouvrage. Un chœur de femmes à deux parties, d'une placidité charmante et d'une délicieuse fraîcheur, prélude à cette grande scène, où le musicien a su réunir les effets les plus contraires et les plus saisissants. Bientôt le carillon fait entendre sa voix joyeuse et son timbre argentin. Les fiancés, ravis de bonheur, suivis par le village entier qui s'associe à leur tendresse, se dirigent vers l'église; l'orchestre et les voix se confondent dans une commune joie, dans une ivresse profonde, universelle. Tout à coup le tocsin retentit; l'incendie éclate; les instruments pleurent, se lamentent, gémissent, comme si des esprits invisibles animaient le bois et le cuivre; il se fait partout des bruits sinistres, les villageois poussent des cris de terreur; les femmes, éperdues, palpitantes, pressent les enfants sur leur sein; la flamme siffle, rugit, monte et dévore en peu d'instants la ferme et tout le bien, tout l'espoir, tout le bonheur de Raymond. Rien de plus coloré, de plus large, de plus vigoureux que ce finale. Toutes ces émotions, ces terreurs, ces angoisses, ces prières, sont rendues à grands traits et de main de maître, et l'explosion des masses vocales et instru-

mentales, qui atteint, dans les dernières mesures, le plus haut degré de sonorité et de puissance, produit sur l'auditoire un irrésistible effet et soulève un tonnerre d'applaudissements.

Le second acte s'ouvre par un trio de scène bien développé, bien vif, et d'une déclamation fine et spirituelle. Mocker, Bussine et Mlle Lemercier font assaut de verve et de malice dans cette scène où le musicien s'est surtout appliqué à mettre en relief le dialogue et la situation. Vient ensuite une romance que Boulo soupire avec une tendresse et une mélancolie ineffables. Nous voici enfin à la *pastorale*, charmante page, étude rétrospective, où M. Ambroise Thomas, sans tomber dans l'imitation froide et guindée, a su s'approprier le style et la forme mélodique de Lulli. Une cantilène très-agréablement chantée par Bussine, une ariette en *si bémol* : *Petits oiseaux*, que Mlle Lefebvre dit à ravir, et un duo vocalisé entre le berger et la bergère, accompagné par un chœur *a bocca chiursa* d'un délicieux effet, tels sont les morceaux qui composent cette pastorale et que le public ne se lasse pas d'applaudir et de redemander. L'acte se termine par un beau duo passionné et dra-

matique entre les deux amants, Stella et Raymond.

M. Ambroise Thomas, non content d'avoir peint l'incendie avec des couleurs si effrayantes et si vraies, nous retrace, avec non moins de vérité et de terreur, un orage et une tempête au commencement du troisième acte. Un duo entre Mocker et Bussine, une cavatine en *ré bémol* fort bien dite par Boulo, mais surtout la mélodie en *la majeur* que Stella chante *a mezza voce* pendant le sommeil de Raymond, et qui est une des plus ravissantes choses qu'on ait entendues au théâtre, ne laissent pas languir un instant l'intérêt du spectateur, intérêt qui est porté à son comble par l'admirable duo entre Mlle Lefebvre et Mocker. L'auteur s'est surpassé dans ce morceau d'un sentiment si profond, d'une expression si large et si simple, d'un style si élevé et si dramatique, et quand M. Ambroise Thomas n'aurait présenté à l'appréciation de ses juges, maintenant ses confrères, que ce seul duo pour tout bagage, c'était plus qu'il n'en fallait pour le faire admettre à l'Institut, pour le faire entrer, par acclamation, au nombre des immortels.

J'ai dit que l'exécution n'avait rien laissé à désirer. Boulo, chargé du rôle principal, l'a rendu d'un bout

à l'autre avec un charme, une distinction, une poésie, une tendresse au-dessus de tout éloge. Pour l'expression, pour la simplicité, pour la grâce, Boulo n'a point de rival. Je ne connais pas de ténor qui sache filer le son mieux que lui ; dès qu'il s'avance vers la rampe, il se fait dans la salle un silence si profond, si absolu, qu'on peut entendre le souffle de l'artiste et jusqu'aux battements de son cœur. A peine a-t-il achevé une phrase, qu'un murmure d'approbation couvre la voix du chanteur, et ce sont les femmes surtout qui disputent sa tâche au parterre et battent des mains avec fureur.

Mlle Lefebvre a dépassé mon attente par les progrès marqués qu'elle a faits, non pas dans la pureté du chant ni dans l'agilité et la légèreté des vocalises (sous ce rapport, elle n'avait plus rien à apprendre), mais dans l'art plus difficile de plaire aux yeux par l'élégance des manières et les agréments de la personne. Son jeu n'est plus tout uni, sa diction n'est point monotone comme une leçon apprise ; elle y met du sien, elle a eu le temps de se reconnaître ; elle a de la finesse, des nuances, de l'imprévu. L'élève intelligente, studieuse et correcte, a fait place à la

comédienne, à l'artiste. Sa taille est plus souple et mieux prise ; sa coiffure est arrangée avec goût, sa physionomie s'anime, son œil s'adoucit ; enfin, plus elle joue, plus elle se rend maîtresse de la scène et acquiert ce je ne sais quoi qui, chez les femmes, est la grâce suprême, le couronnement de toutes les qualités, et que, nous autres Italiens, nous exprimons d'un seul mot : elle devient sympathique.

Il faut savoir gré à Mlle Lemercier de la métamorphose instantanée et complète qui s'est opérée dans tout son être, dans sa voix, dans son jeu, dans son regard, dans ses allures et dans ses gestes. Elle s'est couchée soubrette, et s'est réveillée comtesse. Elle si piquante et si leste dans les *Rendez-vous bourgeois*, dans *Gilles* et dans *Bonsoir, monsieur Pantalon*, elle a dû mettre une bride à ses yeux, à ses pieds des entraves, et une sourdine à ces petits cris perçants qui font tressaillir la salle et pâmer le public. Elle porte la robe à queue avec une rare aisance, et le feutre à plumes, comme si elle était née coiffée. En vérité il ne lui manque qu'un comte, et je ne suis pas bien sûr qu'elle accepterait sa main, pour en faire une véritable comtesse.

Mocker a composé avec beaucoup d'art et d'esprit le personnage ingrat, difficile et multiple du chevalier de Rosargues. Ce Rosargues est une manière de spadassin doublé d'un geôlier et d'un espion; moitié renard, moitié tigre. A jeun, c'est un gredin fini; mais dès qu'il a bu un coup, sa conscience s'éveille et son caractère devient supportable. C'est ce qui fait dire au baron, qui ne manque pas d'un certain bon sens : Le côquin a du bon. Son esprit a des moments d'absence, sa raison des intervalles lucides; il passe tour à tour de la ruse la plus machiavélique à la plus étonnante crédulité; il ourdit les trames les plus fines et donne dans les piéges les plus grossiers. Mocker a très-bien saisi toutes ces nuances et tous ces contrastes, et il a fini par réconcilier avec le public ce vertueux ivrogne et ce scélérat converti.

Bussine a été fort remarquable et fort goûté dans le rôle du baron. Ce personnage bouffe réunit toutes les qualités, ou plutôt tous les défauts qui font rire : intelligence bornée, jalousie féroce, poltronnerie insigne. Il est évident que Bussine gagnerait comme acteur, s'il pouvait donner plus de jeu à sa physionomie, plus de mobilité à son masque. Mais il est

si aimé comme chanteur, qu'on le tient à peu près quitte du reste, et qu'il tire des effets comiques de la brusquerie de ses mouvements et de la raideur de son maintien.

En somme, on a bien fait de rappeler tout le monde à la fin de la pièce, et on aurait mieux fait si l'on avait aussi rappelé M. Tilmant, l'orchestre et les chœurs. L'œuvre de M. Ambroise Thomas traversera triomphalement l'été, et gagnera l'automne et l'hiver par une longue suite de représentations fructueuses et brillantes.

17 juin 1851.

Digitized by Google

III

OPÉRA-COMIQUE : LA SÉRAPHINA, paroles de M. DE SAINT-GEORGES, musique de M. DE SAINT-JULIEN.

La Séraphina ou *l'Occasion fait le larron*, tel est le titre de la jolie pièce en un acte, qu'après bien des ajournements et bien des remises l'Opéra-Comique s'est enfin décidé à donner, samedi dernier, par une température à cuire les œufs dans leur coque. L'action se passe dans une gorge étroite et profonde des Apennins, près des ruines d'un vieux temple que des brigands pleins d'esprit ont choisi pour leur quartier général. En voyant ces piliers dégradés couverts de mousse et de ronces, ces frontons, ces fûts de colon-

nes dont le marbre est creusé sans cesse par l'eau qui suinte à travers le rocher, cette grotte humide et sombre tapissée de lierre et obstruée de roseaux, j'enviais, à part moi, les voyageurs assez protégés par le ciel pour tomber dans cet heureux repaire. Dieu m'est témoin que j'aurais bien volontiers, ce soir-là, changé ma loge contre une caverne.

Qui ne connaît les brigands d'opéra-comique? *Fra Diavolo*, *la Sirène* et vingt autres pièces de ce genre ont tellement popularisé le type du voleur aimable, poétique et vertueux, qu'on ne veut plus croire aux vrais bandits, et que rien n'est moins intéressant ni moins neuf qu'une histoire de voleurs. Pour rajeunir celle-ci, les auteurs ont emprunté une scène du fameux brigand Luigi Vampa, dont il est parlé dans le roman de *Monte-Cristo*. Il y avait mieux à faire. Le dernier bandit d'un certain rang que l'Italie possédait encore, il y a quelques mois à peine, est ce pauvre Passatore, si méchamment mis à mort par les dragons du pape au moment où il changeait de souliers. On pourrait tirer plus d'un sujet de pièce de la vie de cet homme extraordinaire.

C'était un assez joli garçon, qui avait fait ses humanités, savait un peu le grec, et avait de fort belles manières. Profitant des proclamations sévères qui défendent, dans tous les États du pape, aux habitants des villes et des campagnes, de garder aucune arme offensive ou défensive, il se présentait à midi aux portes d'une ville, marchait droit à la caserne, et commençait par garrotter la garnison, composée de cinq ou six carabiniers, ayant bien soin de leur faire le moins de mal possible. Puis il s'installait dans un café, faisait venir les notables de la ville, les interrogeait avec bonté sur l'état de leurs affaires, et leur fixait la rançon qu'il entendait prélever. On traitait de gré à gré : les uns donnaient de l'argent, d'autres préféraient les prestations en nature. Passatore s'est toujours montré fort accommodant.

Souvent il donnait des banquets où il invitait les autorités. Les malheureux n'avaient garde d'y manquer, car le Passatore était homme à ne point supporter l'impolitesse d'un refus. Il faisait gaîment les honneurs du repas, plaçait à sa droite le brigadier qui était chargé de l'arrêter; à sa gauche le juge qui aurait dû le condamner à être pendu. Naturellement,

ces infortunés convives avaient la mine contrainte et l'air préoccupé; l'amphitryon redoublait alors de grâces et de soins; il leur adressait les questions les plus aimables, s'étonnait de leur peu d'appétit, causait littérature, musique, théâtre, buvait à la santé du gouvernement et les renvoyait chez eux avec toutes sortes d'égards.

Un trait bien curieux de sa vie et dont aucun brigand ne s'était avisé avant lui, c'est d'avoir fondé une décoration. Il avait deviné l'esprit du temps et le progrès des mœurs démocratiques. — « Tout le monde veut avoir sa plaque et son cordon, s'était dit Passatore; comme il est peu probable que les souverains de l'Europe songent à me décorer, je vais créer mon ordre, dont je serai à la fois le chancelier et le dispensateur. » Si bien que lorsqu'il rencontrait dans une expédition dangereuse, les dragons du pape, ses ennemis irréconciliables, s'ils faisaient résistance, il les rossait, s'ils se montraient bons enfants, il les décorait. Et qu'on ne se moque pas de ce nouvel ordre de chevalerie. Dans certains moments, il a été très-recherché et très-utile; j'ai des raisons de croire qu'on le porte encore. Aussi, lorsque vous voyez dans

un bal ou dans une fête quelques-uns de ces chevaliers d'industrie qui se glissent, on ne sait comment, dans les meilleures maisons, affublés d'un ordre étrange ou d'une plaque inconnue, dites, sans crainte de vous tromper : c'est la décoration de Passatore.

Mais revenons aux bandits de M. de Saint-Georges, qui ne sont que des bandits pour rire, de joyeux rapins, sans sou ni maille, tombés dans une embuscade de Luigi Vampa, et que celui-ci garde charitablement chez lui, dans sa grotte, en attendant qu'il leur trouve de l'ouvrage. Vous vous rappelez cet amusant chapitre de *Gil Blas* où il est forcé de servir les voleurs. Vampa en use avec ses rapins bien plus honnêtement : il les nourrit, les héberge et les habille à ses frais sans leur demander, en échange d'une hospitalité si noble et si généreuse, le moindre dessin ni la moindre aquarelle. Mécène, à côté de ce Vampa, n'était qu'un cuistre. Aussi, l'oisiveté, qui est la mère de tous les vices, inspire-t-elle à nos jeunes artistes une plaisanterie exécrable. Volant la garde-robe de leurs voleurs, armés de leurs couteaux, de leurs pistolets, de leurs carabines, coiffés de leurs chapeaux pointus, défigurés par des barbes postiches, ils font une peur hor-

rible à une charmante fille, la prima donna du théâtre Argentina, dont l'un de ces jeunes drôles est amoureux. La cantatrice se croit bel et bien au pouvoir de vrais brigands, d'autant plus qu'on fait subir, en sa présence, au marquis de Montefoscolo, son protecteur et son compagnon de voyage, le supplice de Tantale renouvelé de la scène, si connue, du baron Danglars. Ici les auteurs de la pièce ont un peu pillé mon ami Dumas, soit dit sans reproche. Mais, que voulez-vous? l'occasion fait le larron. Ils nous en avaient prévenus dans leur titre. Tant il y a que la Séraphina, avertie par sa soubrette du tour pendable que l'on vient de lui jouer, jure d'en tirer vengeance, et, dans une scène fort jolie et fort bien amenée, au moment où le faux bandit vient de lui rendre la liberté, elle se montre tout à coup si éprise de ces rochers sauvages, de ces mœurs étranges, de cette vie agitée et menacée, de ces périls, de ces combats, de ces angoisses, que le pauvre Léoni, le brigand pour rire, commence à s'alarmer sérieusement de la passion romanesque qu'il vient d'allumer dans cette tête folle. Bref, la cantatrice lui signifie qu'elle se trouve fort bien de cette grotte et qu'il n'y a point d'état pré-

férable à celui de brigand. — D'accord! d'accord! balbutie le peintre; il y a des états moins brillants, peut-être, mais plus honnêtes et plus calmes. — Je ne connais point de carrière, dit l'artiste en s'exaltant, plus poétique, plus orageuse, plus propre à tourner la tête et à toucher le cœur d'une femme. — Oui, mais cette carrière finit souvent par une ascension fâcheuse. — Eh! c'est là le triomphe du bandit. — Cette situation, qui est la meilleure de la pièce, a inspiré au musicien un charmant duo, bien composé, bien dialogué et tout à fait dans le bon style d'opéra-comique.

La Séraphina ne veut pas en démordre; ce n'est qu'au moment du danger suprême qu'elle consentira à se jeter dans les bras d'un homme; elle adore le mariage *in extremis*. Mais le danger n'est pas si loin que nos deux étourdis le pensent; car voici le marquis de Montefoscolo, échappé par miracle aux compagnons de Vampa, qui annonce d'un air triomphant l'arrivée des dragons. Les bandits, faux ou vrais, sont cernés de toutes parts; les rochers se couvrent de casques brillants; les soldats vont faire feu, lorsque la Séraphina éperdue se jette dans les bras de Léoni.

Tout s'explique ; les rapins ôtent leur fausse barbe et montrent leurs papiers ; les dragons tournent par le flanc gauche, et Mlle Séraphina ajoutera à son nom de demoiselle celui de Léoni, lors de ses prochains débuts au théâtre de Turin.

Telle est la pièce, ni bien neuve, ni bien compliquée, mais rapide, amusante, et jouée avec un vrai talent. Le dialogue n'abonde pas en traits d'esprit ; mais les acteurs y suppléent. Ainsi, Sainte-Foy, qui joue le rôle du marquis, ne trouve à dire, dans les grandes situations, que cette exclamation nouvelle : *Bing!* et la dit de sa petite voix de fausset et avec des intonations si grotesques, que la salle entière éclate de rire. Cependant M. de Saint-Georges s'est donné le luxe d'un collaborateur, M. Dupin le vaudevilliste. A qui des deux faut-il attribuer ces trois syllabes d'un si haut comique : *Bing! bing! bing!* Je soupçonne fort M. Dupin d'avoir fait ces trois mots-là.

La musique est l'ouvrage de début d'un compositeur aimable et fin, connu par ses succès de salon, et par des ballets écrits en collaboration avec M. Adolphe Adam. M. Clémenceau de Saint-Julien a trouvé chez le public la même sympathie et le même accueil qu'il

est habitué à rencontrer dans le monde. Sa partition, d'une juste mesure, plutôt sobre que diffuse, ce qui est un grand mérite pour un débutant, ne manque ni de légèreté, ni d'élégance, ni de grâce, ni d'esprit. J'ai cru y rencontrer quelques motifs de ma connaissance. C'est peut-être une erreur; ne nous arrive-t-il pas tous les jours de saluer un inconnu, que nous prenions de loin pour un de nos plus chers amis? Il y a de si étonnantes ressemblances !

L'ouverture est écrite avec soin; l'allégro en est surtout remarquable; mais je ne sais quelle maudite phrase de Rossini s'était fourrée, en ce moment, dans ma tête, et m'empêchait d'entendre le joli motif de M. de Saint-Julien.

Une cavatine d'un style large et simple, et chantée par Audran avec une extrême douceur, un trio en *la bémol* d'une facture excellente, un chœur, un grand morceau d'ensemble, terminé par le boléro de rigueur, une romance charmante en *si* naturel, dont je félicite sincèrement M. de Saint-Julien, un grand air tout surchargé de roulades, de fioritures et de points d'orgue, et le duo entre Audran et Mlle Lemaire, dont j'ai déjà parlé, voilà tous les morceaux de l'ouvrage; on les a

tous applaudis. Ce dernier duo est traité de main de maître. Il eût suffi pour ouvrir à M. de Saint-Julien les portes du théâtre, où il aura désormais ses grandes entrées.

19 août 1851.

IV

OPÉRA-COMIQUE : JOSEPH, drame en trois actes et en prose, mêlé de chants, paroles d'ALEXANDRE DUVAL, musique de MÉHUL, représenté pour la première fois le 17 février 1807; repris le 11 septembre 1851.

Il y a de cela près d'un demi-siècle. M. Baour-Lormian, qui vit encore, venait de faire jouer sa tragédie de *Joseph*. Le lendemain, des auteurs, des artistes, des gens du monde et des gens de lettres dînaient chez Mme Sophie Gay, où l'on rencontrait alors la plus spirituelle et la meilleure compagnie de Paris. Alexandre Duval et Méhul étaient au nombre des convives. On ne parla que de la nouvelle pièce. Les uns trouvaient que le poëte avait bien fait de coudre, à ce sujet *trop simple*, une conspiration de son

crû et un épisode d'amour. M. Duval pensa que son confrère avait eu tort. Il fut seul de son avis. On l'attaqua de toutes parts, et Méhul lui porta le défi de traiter ce sujet biblique dans toute sa simplicité primitive. Duval accepta la gageure, et il ne demanda que deux semaines pour lire sa pièce. C'était assez cavalier, comme on voit.

« Aussi tout le monde s'en allait-il très-content, dit M. Duval, dans une courte notice placée en tête de sa brochure, excepté moi, qui, cheminant avec ce *bon* Méhul, me reprochais en riant mon entêtement, et prévoyais déjà tout le travail, peut-être inutile, qu'il allait me causer. Cependant, arrivé chez moi, je me mis à réfléchir à la manière dont je traiterais le sujet; et comme il m'était positivement défendu d'emprunter aucun épisode, puisque c'était là le motif de notre discussion, et qu'il me fallait cependant amener des situations fortes et intéressantes, je ne trouvai d'autre moyen d'y parvenir que de faire un réprouvé de Siméon et un aveugle de Jacob. Une fois cette donnée admise, je fus tout surpris de la facilité que je trouvais à faire marcher mon action. Mon *furieux* Siméon formait un contraste avec la *douceur un peu*

monotone de Joseph, et la perte de vue de mon père Jacob, m'offrait l'occasion toute naturelle d'employer ces méprises de personnages qui sont d'une si grande ressource pour amener des situations plus ou moins intéressantes. »

J'en demande bien pardon à la mémoire d'Alexandre Duval, ni lui ni aucun écrivain de son école n'ont jamais rien compris à la poésie de la Bible. Je ne lui reproche pas d'avoir hâté de quelques mois le dernier voyage de Jacob et d'en avoir fait un aveugle. Ce patriarche n'était que boiteux. Ce dont je plains M. Duval, c'est d'avoir défiguré, travesti le livre saint et d'avoir remplacé ce grand style de la Genèse par un dialogue plus que naïf. — « Pourquoi, mon père, dit Benjamin, a-t-on des ennemis quand on fait le bien? — Parce qu'il y a des méchants, mon fils! » O Dieu d'Israël, souffrirez-vous qu'on prête de telles balourdises à votre bien-aimé serviteur, qui vous a contemplé face à face au bout de l'échelle éclatante?

Cette légende de Joseph est d'une simplicité et d'une beauté admirables. A part le sens prophétique et mystérieux qui se cache sous cette allégorie sacrée, jamais ni Homère, ni Dante, ni Shakspeare n'ont pris

plus vivement la nature sur le fait. Il n'y a point dans la poésie humaine de drame plus simple et plus touchant. Tous les caractères sont fortement accusés. Les passions, les jalousies, les haines implacables qui s'allumaient au sein de la famille, entre les enfants de différentes mères, et dont la tradition s'est perpétuée jusqu'à nos jours dans les mœurs orientales, sont peintes de main de maître et dans les couleurs les plus sombres et les plus terribles.

Ruben, c'est-à-dire le fils de la *vision*, l'enfant de Lia que le Seigneur avait rendue féconde pour la venger des mépris de son mari, est un des premiers personnages de ce drame intime. Ruben n'était point cruel; c'est lui et non pas Nephtali, comme le prétend M. Duval, qui conseilla à ses frères d'épargner Joseph. « Ruben, les ayant entendus parler ainsi, tâchait de le tirer d'entre leurs mains, et il leur disait: Ne le tuez point, et ne répandez point son sang; mais jetez-le dans cette citerne qui est dans le désert, et conservez vos mains pures. Il disait ceci dans le dessein de le tirer de leurs mains et de le rendre à son père. » Mais Ruben s'était rendu coupable d'un crime affreux que son père, mourant, lui reprocha,

en présence de la famille assemblée, en le foudroyant de sa malédiction. Il avait aimé la servante Bala, une des femmes de Jacob. Connaissez-vous rien de plus effrayant, de plus sombre et de plus fatal que cette colère si longtemps concentrée, qui n'éclate qu'au moment suprême ! « Ruben, mon fils aîné, vous étiez ma force, et vous êtes devenu la principale cause de ma douleur. Vous vous êtes répandu comme l'eau. Puissiez-vous ne point croître, parce que vous avez monté sur le lit de votre père et que vous avez souillé sa couche. »

Siméon et Lévi étaient les plus sanguinaires de la bande ; ce sont eux évidemment qui ont dû proposer aux autres d'égorger Joseph. M. Duval fait dire à Siméon : *Mes mains sont pures du sang des hommes.* Il faut que M. Duval n'ait jamais lu la Bible. Pour venger l'enlèvement de Dina, Siméon et Lévi avaient massacré en un seul jour tous les mâles de Sichem. Ecoutez la voix courroucée de Jacob : « Siméon et Lévi, frères dans le crime, instruments d'un carnage plein d'injustice... Que leur fureur soit maudite ! »

Je ne sais non plus où M. Duval a pris que le caractère de Joseph est d'une *douceur monotone.* C'est lui qui

l'affadit à plaisir. Rien de plus grand, de plus noble, de plus généreux, de plus fier que ce pâtre, élevé par son mérite et par la visible protection du Dieu vivant, à la plus haute dignité de l'empire, après Pharaon. Il est beau, il est chaste ; son visage est si agréable, que *les filles ont couru sur la muraille pour le voir*. La femme de l'eunuque Putiphar ne s'est point contentée de courir sur la muraille; elle a échoué dans sa honteuse entreprise, et l'indignation de Joseph a marqué d'un fer rouge l'épouse impudique aux yeux de la postérité la plus reculée. Intrépide dans l'adversité, modeste dans la grandeur, jamais homme n'a été plus digne de sa fortune. Pharaon lui a mis au doigt son anneau, insigne du pouvoir suprême; il l'a fait monter sur l'un de ses chars, le second après le sien, et a fait crier par un héraut que tout le monde eût à fléchir le genou devant lui. On ne l'appelle plus que *celui qui commande*, et non pas Cléophas, s'il vous plaît. C'est encore à M. Duval que revient l'honneur d'avoir trouvé ce nom-là. Il me semble que si j'étais Joseph je serais peu flatté de m'appeler Cléophas.

Aussitôt qu'il a reconnu ses frères, il ne fond pas

en larmes et ne se jette point tout de suite à leur cou. ce qui serait d'un caractère peu élevé et peu viril. Il les interroge avec dureté, il va jusqu'à les traiter d'espions, il maîtrise et cache son émotion sous une couleur feinte ; il s'emporte, il jure par la tête de son roi, il fait lier Siméon, le plus violent de tous, le fait jeter dans un cachot, et le retient en otage pendant que ses autres frères vont chercher Benjamin. Et ce n'est que lorsqu'il entend à travers une porte les pleurs et les gémissements de ces malheureux, qui s'écrient, dans leur désespoir : « C'est justement que nous souffrons tout ceci, parce que nous avons péché contre notre frère » c'est alors que son cœur se brise, et qu'il pleure à son tour. Mais il lave bien vite ses yeux pour ne point montrer sa faiblesse. Où est cette douceur monotone dont se plaint M. Duval ? Jamais la nature humaine n'a été mieux observée.

Je ne connais point de scène plus déchirante que celle entre Jacob et ses fils qui veulent le séparer de Benjamin. C'est le cri de l'âme dans sa plus simple et plus douloureuse expression ; le vieillard résiste ; une désolation morne s'étend comme un linceul sur cette maison silencieuse et sur toute la contrée affamée ;

les fils n'ont plus de pain, mais ils n'osent reparler à Jacob d'un projet qui abrégerait ses jours. C'est alors que ce père consterné s'écrie avec une indicible amertume : « Retournez en Egypte pour nous acheter un peu de blé. » A quoi Juda répond : « *Celui qui commande là-bas*, nous a déclaré sa volonté, avec serment, en disant: Vous ne verrez point mon visage, à moins que vous n'ameniez avec vous le plus jeune de vos frères. »

Et Jacob, dans son dépit paternel : « C'est pour mon malheur que vous lui avez appris que vous aviez encore un autre frère ! »

La douleur rend l'homme injuste. Les enfants répondent avec une soumission, une humilité qui montre bien à quel point on redoutait, dans ces âges primitifs, la puissance paternelle. Que pouvions-nous faire? répondent les enfants. « Il nous demanda par ordre toute la suite de notre famille ; si notre père vivait, si nous avions *encore* un frère. Et nous lui répondîmes conformément à ce qu'il nous avait demandé. Pouvions-nous deviner qu'il nous dirait : Amenez avec vous votre jeune frère ? »

Puisque M. Duval voulait traiter ce sujet simple-

ment, et tel qu'il est raconté dans la Bible, je ne sais pourquoi il s'est privé de l'épisode de la coupe, le plus dramatique et le plus touchant de cette histoire. C'est un stratagème inventé par Joseph pour garder Benjamin près de lui. Juda se jette alors à ses pieds, et il faut entendre ce que la douleur et le désespoir lui donnent d'éloquence et de persuasion pour toucher le cœur du ministre irrité. La répétition des mêmes mots, des mêmes phrases ajoute à cette inimitable tirade un mouvement et un charme extraordinaires. Je ne puis résister au plaisir de copier ce passage : « Juda, s'approchant alors plus près de Joseph, lui avait dit avec assurance : Mon seigneur, permettez, je vous prie, à votre serviteur, de vous adresser la parole, et ne vous mettez pas en colère contre votre esclave, car, après Pharaon, c'est vous qui êtes mon seigneur. Vous avez demandé d'abord à vos serviteurs : Avez-vous encore votre père ou quelque autre frère ? Et nous vous avons répondu : Mon seigneur, nous avons un père qui est vieux et un jeune frère qu'il a eu dans sa vieillesse, dont le frère qui était né de la même mère est mort ; il ne reste plus que celui-là, et son père l'aime tendrement. Vous

dites alors à vos serviteurs : Amenez-le-moi, je serai bien aise de le voir. Mais nous vous répondîmes : Mon seigneur, cet enfant ne peut quitter son père ; car, s'il le quitte, il le fera mourir. Vous dites à vos serviteurs : Si le dernier de vos frères ne vient avec vous, vous ne verrez plus mon visage. Lors donc que nous fûmes retournés vers notre père, votre serviteur, nous lui rapportâmes tout ce que vous aviez dit, mon seigneur. Et notre père nous ayant dit : Retournez en Egypte pour nous acheter un peu de blé, nous lui répondîmes : Nous ne pouvons y aller seuls. Si notre jeune frère vient avec nous, nous irons ensemble, mais à moins qu'il ne vienne, nous n'osons nous présenter devant *celui qui commande en ce pays-là*. Il nous répondit : Vous savez que j'ai eu deux fils de Rachel, ma femme. L'un d'eux étant allé aux champs, vous m'avez dit qu'une bête l'avait dévoré, et il ne paraît point jusqu'à cette heure. Si vous emmenez encore celui-ci et qu'il lui arrive quelque accident dans le chemin, vous accablerez ma vieillesse d'une affliction qui me conduira dans le tombeau. Si je me présente donc à mon père, votre serviteur, et que l'enfant n'y soit pas, comme sa vie dépend de celle de son fils, lorsqu'il

verra qu'il n'est point avec nous, il mourra... Que ce soit donc plutôt moi qui sois votre esclave, puisque je me suis rendu caution de cet enfant et que j'en ai répondu à mon père. »

Donnez ces mots si simples à un acteur de talent, et il fera pleurer le public. En effet, Joseph n'y tient plus. « Alors les larmes lui tombant des yeux, il éleva fortement sa voix, qui fut entendue des Egyptiens et de toute la maison de Pharaon, et il dit à ses frères : Je suis Joseph. Mon père vit-il encore ? Mais ses frères ne purent lui répondre, tant ils étaient saisis de frayeur. »

Voilà le dénoûment ; il n'y en a point d'autre. Tout ce qu'on ajoutera après cela ne pourra qu'affaiblir l'intérêt et fatiguer le spectateur.

Etienne-Henri Méhul, un des plus grands maîtres de l'école française, a écrit sur la pièce à peine ébauchée d'Alexandre Duval une partition du plus grand style et de la plus sévère beauté. Il a jeté les splendeurs de sa musique sur les pauvretés de ce dialogue niais, tout farci d'alexandrins baroques ; il a touché ce plâtre informe, et en a fait une statue impérissable. Des chants larges et nobles, une fleur de grâce et de

poésie primitive, une couleur biblique excellente, telles sont les qualités qui ont placé si haut cet ouvrage dans l'estime des musiciens et des artistes. Il n'y a que douze morceaux, douze chefs-d'œuvre. Méhul avait quarante-trois ans quand il mit la main à cette partition. Il était dans toute la maturité de son talent. Les succès de Cherubini stimulaient son zèle et doublaient son ardeur pour le travail. Son enfance s'était écoulée au milieu du recueillement et de la solitude, sur les hautes montagnes des Ardennes; il avait été élevé dans l'abbaye de La-Val-Dieu. Il avait contracté des goûts simples, une grande douceur de caractère, un penchant à la rêverie et à la tristesse; il y avait appris à aimer et cultiver les fleurs. Ce fut la plus grande passion de sa vie, après la musique.

J'insiste sur cette première éducation de Méhul, parce qu'il paraît s'être inspiré de ses souvenirs d'enfance dans les plus charmants tableaux de *Joseph*. Il avait eu le bonheur d'être présenté à Gluck et de pouvoir l'appeler son maître et son ami. Il profita de ses leçons et de ses conseils ; il donna successivement au théâtre *Euphrosine*, *Alonzo et Cora*, *Stratonice*, *Adrien*, etc., plus de quarante ouvrages de tout genre,

et il composa une infinité d'hymnes, de cantates et de chansons patriotiques, parmi lesquelles il faut citer *le Chant du départ*, qui a partagé la vogue de *la Marseillaise*.

Méhul avait voulu s'essayer aussi dans la musique bouffe. L'Empereur soutenait, et je suis de l'avis de l'Empereur, qu'il faut laisser le bouffe aux Italiens. Cela piqua Méhul, et il fit bientôt représenter *l'Irato*, dont le quatuor célèbre est une des plus charmantes choses qui soient à la scène. Après la chute du rideau, Martin, qui jouait Scapin, vint annoncer au public que l'ouvrage qu'on avait eu l'honneur de représenter était *del signor Méhoul*, et il prononça l'*u* à la manière italienne ; épigramme innocente qui n'empêcha pas le public de préférer à *l'Irato* du signor Méhul, le *Mariage secret* de M. Cimarosa.

Méhul aimait la gloire et sentait vivement l'émulation comme tout artiste sérieusement épris de son art. Mais il dédaignait l'intrigue et les succès factices. Il était d'une probité rigoureuse et d'une rare élévation de sentiments. Napoléon avait voulu le nommer son maître de chapelle. Il demanda à partager la place

avec son rival Cherubini. *Ne me parlez pas de cet homme*, s'écria l'Empereur, qui ne pouvait souffrir ni Cherubini ni sa musique, et il donna la place à Lesueur.

Voici la première distribution de *Joseph* :

Jacob, Solié ; Joseph, Elleviou ; Benjamin, Mme Gavaudan ; Siméon, Gavaudan ; Ruben, Gavaux ; Nephtali, Paul ; etc.

Cette musique large et sévère qui n'avait eu d'abord que l'admiration des savants et des artistes, a été accueillie ce soir même, avec un vif enthousiasme, ce qui témoigne hautement des progrès qu'on a faits dans ces derniers temps. La répétition générale, qui a eu lieu mardi soir, et à laquelle nous avons assisté avec un grand nombre de personnes, avait déjà fixé nos impressions. L'ouverture, habilement travaillée, n'est point comparable à celle du *Jeune Henri*, qu'on dut répéter deux fois de suite, et une troisième fois, dans le courant de la même soirée, à la place du troisième acte, qu'on ne voulut pas entendre. Mais s'il est vrai que l'ouverture de *Joseph* a moins de charme, et qu'une pénible recherche s'y trahit par endroits, en revanche, les mélodies qui se succèdent depuis le lever du rideau jusqu'à la fin de la pièce.

sont d'une pureté, d'une noblesse et d'une grâce inimitables. Il faudrait tout louer et tout redemander, les deux premiers morceaux, que tout le monde sait par cœur : *Vainement Pharaon*, etc., et *A peine au sortir de l'enfance* ; le beau finale : *Quel trouble vous saisit ;* la délicieuse prière au début du second acte, la romance de Benjamin, la magnifique entrée de Jacob, le trio, le finale : *O mon Joseph ! cher enfant de mon cœur ;* et le chœur ravissant des jeunes filles : *A nos chants, à notre harmonie ;* et le duo de Jacob et de Benjamin, et le grand morceau d'ensemble qui le suit, et le chœur final.

L'ouvrage est monté avec un grand luxe de costumes, dont la richesse ne nuit pas à l'exactitude. Les décorations sont fort belles, surtout celle du second acte, qui représente, dans le lointain, la vue de Memphis éclairée par le jour naissant. Il y a, au troisième acte, un festin splendide et digne en tout point de la cour de Pharaon. M. Perrin ne pouvait se dispenser de bien faire les choses. La bonne chère tient une trop large place dans l'histoire de la famille d'Israël pour qu'il soit permis de lésiner sur cet article. Pendant qu'Esaü chassait dans les bois, Jacob restait à la

maison pour faire la cuisine, et tout le monde sait qu'il avait un talent particulier pour accommoder les légumes. Le bonhomme Isaac aimait les morceaux délicats. Aussi Rébecca dit-elle à son fils : « Allez me chercher deux chevreaux des meilleurs que vous pourrez trouver, afin que j'en prépare à votre père une sorte de mets que je sais qu'il aime. » Rachel, la douce Rachel, céda son mari, qui l'aimait tendrement, pour une poignée de mandragores. Enfin Joseph, dans ce banquet célèbre où il scella sa réconciliation avec ses frères, fit servir à Benjamin une portion cinq fois plus grande qu'aux autres, au risque de lui donner une indigestion, par excès d'amitié.

Le rôle de Joseph, créé par Elleviou et repris ensuite par Ponchard, qui l'a gardé si longtemps et avec un si grand bonheur, a été fort bien rempli par un jeune homme, M. Delaunay-Riquier, qui s'était à peine montré au théâtre. Il a dit avec un juste sentiment le premier morceau et la romance traditionnelle. Il joue avec chaleur et chante avec grâce. C'est un petit ténor grave qui se rapproche beaucoup plus du baryton que du ténor, et qui doit prendre garde à ne

point forcer sa voix. Il fausserait en voulant monter tout d'une haleine et sans précaution.

Jamais le rôle de Jacob n'a été aussi bien chanté, de l'aveu de tous ceux qui assistaient à la première représentation et aux reprises successives de l'ouvrage. Bussine semble fait exprès pour ce rôle ; sa voix large, pleine, onctueuse et pure caresse mollement l'oreille et remplit l'âme d'une douceur ineffable. Comme acteur, il ne laisse rien à désirer. Il ne justifie pas assez, peut-être, le titre de *vieillard respectable* qu'on lui donne à chaque instant. Avec une barbe blanche, telle que le ciseau de Michel-Ange l'a taillée pour son Moïse, il a le front tout uni et le teint d'une fraîcheur extraordinaire pour son âge. Je sais bien que Jacob n'avait alors que cent quarante-cinq ans. Mais il avait eu des chagrins. Aussi, dit-il à Pharaon qui lui faisait l'honnêteté de lui demander son âge : « Il y a cent trente ans que je suis voyageur, et *ce petit nombre d'années,* qui n'est pas venu jusqu'à égaler celui des années de mes pères, a été traversé de beaucoup de maux. » Bussine peut donc risquer quelques rides sans se compromettre.

Couderc s'est surpassé dans le rôle de Siméon. Il a

eu des moments de désespoir sombre, d'égarement, de violence, qui ont fait courir un frisson sur la salle. Par son jeu toujours vrai, pas son accent souvent inspiré, il compose et relève un personnage que l'auteur a pétri de lieux-communs, de non-sens et de rognures. Cette prose incroyable, en passant par sa bouche, se transforme, s'ennoblit, devient ferme et sonore, et ce n'est que quand le tour est fait, quand l'émotion est produite, qu'on s'aperçoit qu'il vient de dire des phrases comme celles-ci : Mon âme est noyée *comme une mer*, ou bien : « Je me promenais dans une vaste plaine *dont l'étendue se perd dans l'horizon.* »

Mlle Lefebvre a dit sa romance et tout son rôle avec un goût exquis, une simplicité et une grâce qu'on ne saurait trop louer. Elle respire à l'aise, elle ne hâte ni ne ralentit les mouvements ; elle ne refait pas la musique des maîtres à sa convenance ou à son caprice. Enfin, cette jeune artiste est l'espoir et le Benjamin du théâtre.

Jourdan, Ponchard, Carvalho, Duvernoy, ont trouvé moyen de se faire remarquer dans des rôles secondaires.

En somme, c'est un grand honneur pour M. Perrin d'avoir si bien monté cet important ouvrage, et, si l'argent vient avec l'honneur, je crois qu'il ne s'en fâchera pas.

18 septembre 1851.

V

OUVERTURE DE L'OPÉRA NATIONAL (Ancien Théâtre-Historique). — MOSQUITA LA SORCIÈRE, opéra-comique en trois actes, paroles de MM. SCRIBE et GUSTAVE VAEZ, musique de M. BOISSELOT.— LE MAITRE DE CHAPELLE. — LE BARBIER. — Mlle DUEZ.

Et d'abord la salle de l'ancien Théâtre-Historique n'est plus reconnaissable. On sait que, par une bizarrerie dont je n'ai jamais pu me rendre compte, on était parvenu à résoudre le plus désagréable des problèmes : à quelque point qu'on les plaçât, les spectateurs voyaient parfaitement la scène, mais ne se voyaient pas entre eux. La séquestration était absolue et complète; c'était un théâtre cellulaire. Vous entendiez souvent au-dessus de votre tête un

éclat de rire argentin, joyeux et clair; vous avanciez le cou, vous sortiez à moitié de votre loge; impossible de voir les deux jolies lèvres à travers lesquelles ce rire avait passé. Souvent la voix d'un ami longtemps absent retentissait tout près de vous dans le couloir; vous couriez après cette voix qui s'éloignait sans cesse d'étage en étage; et soudain, ô douleur! lorsque vous alliez l'atteindre, cet ami si cher, si avidement souhaité, un mur vous arrêtait brusquement. Tu n'iras pas plus loin, vous disait ce mur implacable; car tout était prévu pour empêcher les gens de se rencontrer; les corridors n'avaient aucune communication entre eux; les sorties étaient nombreuses et diverses. C'était évidemment le plan d'un homme qui avait peur des huissiers. Ces dispositions singulières, ces dégagements secrets, cette ingrate ordonnance convenaient peut-être aux personnes qui avaient leurs raisons pour garder le plus strict incognito. Le mari et la femme qui ne vivaient pas dans une parfaite harmonie pouvaient aller au spectacle, chacun de son côté et avec sa société particulière; le débiteur ne voyait point son créancier; le garde national entêté et réfractaire, blotti

dans un fauteuil de galerie, se moquait impunément de son sergent-major, placé au-dessous de lui à l'orchestre. Mais en dehors de ces cas exceptionnels, c'était, pour le commun des spectateurs, un supplice intolérable, un raffinement de cruauté inouï, que cet isolement sauvage auquel on les avait condamnés. Rien de semblable n'existe plus dans la nouvelle salle. On se voit, on se dit bonjour, on se salue de l'œil, du sourire et de la main. Plus de cachots, plus d'oubliettes, plus de ces cavernes sombres, d'où l'on entendait sortir, de temps à autre, les rugissements confus d'un peuple invisible. La prison Mazas a disparu pour faire place à l'Opéra-National.

Rien de plus riant, de plus frais, de plus riche, que cette décoration blanc et or, splendidement éclairée par deux lustres et par quatre candélabres, dont les branches dorées jaillissent du fût des colonnes aux deux côtés du proscenium. La couleur rouge amarante des fauteuils et des draperies fait vivement ressortir les toilettes. L'œil n'est plus attristé par ces deux grands murs vides sur lesquels on avait oublié d'écrire : « Défense d'afficher sur ces murs, etc. » Les galeries, par des courbes gracieuses, vont rejoin-

dre les avant-scènes, dont on les avait à tort et violemment séparées. L'encadrement du théâtre est d'une grande richesse et d'une rare élégance. Un nouveau rideau, peint par M. Rubé, tombe en larges plis de velours rouge, orné de franges et de crépines d'or; on a déménagé les bustes de Corneille et de Molière pour faire les honneurs de la nouvelle salle à Lully et à Gluck. On lit aussi sur la frise ou sur les devantures de la première galerie les noms de Boïeldieu, de Weber, d'Hérold, de Bellini, de Mozart, de Dalayrac, de Chérubini, de Grétry. Parmi ces compositeurs illustres, de tous les pays, de toutes les écoles, seul le grand nom de Rossini brille par son absence. Cet oubli est impardonnable, surtout lorsqu'on a recours au *Barbier* dès le lendemain de l'ouverture.

Par une innovation commode, mais peut-être imprudente, on a placé au-dessus de la scène un cadran d'horloge qui indique l'heure au public. Presque tous les grands théâtres d'Italie ont leur cadran et leur horloge à l'endroit le plus apparent de la salle; mais en Italie, où les nuits sont plus belles que les jours, où, en sortant du spectacle, on va se promener dans les jardins publics et au bord de la mer, on

voit avancer l'aiguille sans inquiétude et sans peur; tandis que, en France, où l'heure de minuit n'est que l'heure des fantômes, des cochers de fiacre et des portiers, réclamant la double course et l'amende, il est à craindre que la vue d'une horloge n'inspire au public les plus tristes réflexions.

La direction nouvelle ne pouvait faire plus largement les choses, ni avec plus d'intelligence et de soin. Elle s'est adressée pour la pièce d'ouverture à MM. Scribe et Gustave Vaëz, deux noms qui portent bonheur et imposent le succès. La musique est de M. Boisselot, auteur d'un ouvrage très-applaudi à l'Opéra-Comique : *Ne touchez pas à la reine.* C'est un compositeur distingué, studieux et patient, que M. Boisselot. Tout le monde s'accorde à lui reconnaître de la facilité, de l'abondance, de la mélodie et de la verve. Il peut lui arriver parfois de rencontrer sous sa plume des imitations et des réminiscences, mais si l'on retranche de son œuvre ces parties parasites et superflues, il lui reste encore un grand fonds de musique originale et charmante.

Le sujet de *la Sorcière* n'est ni bien nouveau, ni bien difficile à raconter. C'est un don Juan tempéré

et adouci, un don Juan corrigé par l'amour et qui n'attend pas pour se repentir que la main de la statue de pierre lui donne une dernière étreinte, et que tout son corps devienne un brasier ardent. En passant de Madrid au Mexique, vers la moitié du siècle dernier (car je crois pouvoir placer l'action en 1750) ce don Juan de seconde main a pris le nom de don Manuel, fils du vice-roi marquis de Jaral (je prie l'acteur de ne point redoubler l'*r;* les Espagnols ne connaissent point de lettres doubles). Don Manuel parcourt la province, entouré d'une bande de mauvais sujets, ses compagnons de débauche, épousant tout ce qu'il rencontre sur son chemin, et flanqué de l'inévitable Leporello qui s'avise, de temps à autre, de lui faire un bout de morale. Seulement Carasco (prononcez bien l'*s*, si vous ne voulez pas dire une sottise), moins poltron et moins gourmand que Leporello, plus honnête et plus conséquent que Sganarelle, ne cherche point midi à quatorze heures, et ne recule devant aucun danger lorsqu'il s'agit de dire la vérité à son maître.

On se souvient de l'admirable tirade du valet de don Juan : « Sachez, Monsieur, que tant va la cruche

à l'eau qu'enfin elle se brise, et, comme dit fort bien cet auteur que je ne connais pas, l'homme est en ce monde ainsi que l'oiseau sur la branche; la branche est attachée à l'arbre; qui s'attache à l'arbre suit de bons préceptes; les bons préceptes valent mieux que les belles paroles; les belles paroles, etc., etc., etc. » Le Carasco n'a garde de s'embourber dans cet adorable fouillis de sentences. Il raisonne froidement comme un procureur, il ne dit pas seulement à son maître : Monsieur, vous serez damné à tous les diables; il ajoute aussi, ce qui paraît le toucher davantage : Monsieur, vous serez brûlé par l'inquisition.

En dépit de ces sages conseils, don Manuel poursuit le cours de ses fredaines; il tombe au milieu d'une noce de village, abuse de la bonne foi d'un alcade imbécile, mange le repas de noce, grise le fiancé, se substitue en son lieu et place, et peu s'en faut qu'il ne consomme son abominable entreprise en se glissant dans la chambre de la mariée. Heureusement qu'il y a de par le monde une *sorcière*, nommée Fernande, cousine de don Manuel, ou son bon génie si vous l'aimez mieux. Cette Fernande, qui est une rude voyageuse, suit son cousin nuit et jour,

par monts et par vaux, à pied et à cheval, pour l'empêcher de faire des folies. Le vice-roi a résolu, dans sa sagesse, de marier sa nièce à son fils. Fernande ne dit pas non; mais elle veut convertir don Manuel avant que de l'épouser. Elle prend les traits, les allures et le charmant costume d'une bohémienne, et, à la faveur de ce déguisement, qui lui sied à ravir, elle a si parfaitement ensorcelé son cousin, qu'au moment où celui-ci va franchir le seuil de la chambre où l'attend la pauvre fille qu'il a si indignement abusée, Fernande, par sa voix de sirène, l'attire doucement vers les montagnes, le séduit, le captive et le fait tomber à ses genoux. Cependant, le vrai Peblo, si traitreusement dépossédé par don Manuel, profite du nouveau caprice de ce rival dangereux pour rentrer dans son domicile et pour expliquer à sa fiancée la déplorable erreur dont elle allait être victime.

Qui est surpris le lendemain de la noce, renversé, scandalisé au dernier point? C'est l'alcade Galardo, c'est la tante Dolorès en trouvant près de sa nièce Bénita un grand nigaud de jeune homme qui n'est que le vrai mari et que l'on prend pour le séducteur.

Quelle infamie! s'écrie la tante, jamais pareille chose n'était arrivée dans ma famille... aussi tôt! — Quel exemple pour sa tante! s'écrie l'alcade Galardo en se couvrant la figure. Enfin tout s'explique. Don Manuel essaie encore de faire la mauvaise tête; mais sa cousine le menace du saint-office, et il n'y a plus à hésiter. Une sorcière parlant au nom du saint-office, ceci est plaisant. Tant il y a que le cousin se convertit tout de bon et qu'il abjure sa vie passée aux pieds de sa cousine. Fernande se fait alors connaître, on entend des cris d'allégresse, et l'on voit paraître au fond du théâtre le vénérable carrosse du vice-roi, marquis de Jaral.

Après une ouverture composée de plusieurs motifs de la partition, l'ouvrage débute par une introduction très-étendue, et, si l'on peut dire, très-étoffée. Ce sont d'abord les couplets de Dolorès et de Bénita : *Ma nièce, tenez-vous droite;* puis un chœur de bohémiens dans lequel nous avons remarqué une charmante phrase en *ré majeur : Nous aimons, nous chantons*, puis l'air d'entrée de la sorcière, dont le refrain est fort joli; et enfin un chœur de joie rempli d'animation et de mouvement.

Le chœur des jeunes filles qui viennent chercher la fiancée pour la conduire à *Notre-Dame-de-Guadalupe,* est d'une coupe heureuse et d'une couleur excellente. Il y a là des airs de danse, mêlés du tintement joyeux du carillon, et sur lesquels se détache en mille dessins bizarres et avec une pétulance folle une petite flûte à la façon des *pifferari.*

Le duo du balcon est bien écrit et bien en situation. Seulement je trouve fort maladroit qu'on ait laissé débiter au ténor un si long dialogue d'exposition, dont on aurait pu charger son valet de chambre. Dès qu'un ténor entre en scène, il doit chanter; le public est pressé de l'entendre et de savoir à quoi s'en tenir. Il ne faut donc pas s'amuser à lui fatiguer le *medium* de la voix par une tirade inutile. Ceci est élémentaire, et je m'étonne que des auteurs d'une si grande expérience aient pu l'oublier.

Je passe sur un air avec chœur, qui n'est ni bien neuf ni bien remarquable.

Le finale commence par une petite cavatine de Peblo, en *la majeur*, et se termine par une chanson à boire très-animée, très-bruyante et très-applaudie.

Le second acte est le mieux réussi et il me semble

infiniment supérieur aux deux autres. Les couplets de Bénita au lever du rideau sont empreints de la naïveté charmante des vieux noëls méridionaux. Vient ensuite un fort beau duo entre don Manuel et Bénita. Mais ce qui a ravi la salle entière, c'est le chœur de noce, dans lequel sont encadrés les plus délicieux couplets du monde, rhythmés dans le genre des airs espagnols, et qu'on a voulu entendre une seconde fois. Mlle Mendez les a dits merveilleusement bien. C'est peut-être le plus grand succès de la soirée. Le finale se compose d'un chœur des compagnons de don Manuel, d'un autre chœur de jeunes filles qui fait contraste avec le premier; de l'air de Mlle Rouvroy, parfait d'expression et de sentiment, et enfin d'un grand trio dramatique qu'on a couvert d'une triple salve d'applaudissements. Ce morceau, largement traité, sort du cadre de l'opéra de genre et vise au grand-opéra. Ce qui a frappé le public, c'est un de ces grands effets de sonorité que Verdi a mis à la mode.

Un charmant duettino entre Peblo et Bénita ouvre le troisième acte, où l'on remarque ensuite une aubade en *sol*, un trio entre don Manuel, l'aubergiste,

et Carasco, et un chœur d'exécration et d'invectives. Ce chœur m'a paru fort beau; mais comme il a été l'occasion de plusieurs malentendus entre l'orchestre et les choristes, je conseille à l'auteur d'en faire le sacrifice. Le duo final enlève le public. L'andante, d'un caractère doux et plaintif, est chanté par le ténor seul, interrompu par quelques exclamations *à parte* du soprano; la stretta, entraînante et passionnée, est reprise ensemble avec force, et produit sur l'auditoire un effet irrésistible.

Mlle Rouvroy joue *la Sorcière*. Elle avait déjà chanté deux fois, si je ne me trompe, à l'Opéra-Comique; mais des offres brillantes lui étant venues de la province, elle a fait un assez long séjour à Marseille et à Bordeaux. Mlle Rouvroy a plutôt gagné que perdu pendant son absence. Elle a été vivement applaudie dans le finale du deuxième acte et dans le dernier duo de l'ouvrage.

Mlle Mendez, qui s'appelait tout dernièrement Loustauneau au Conservatoire, a obtenu, dans le rôle de Bénita, un succès si brillant, si spontané, si complet, que la pauvre fille en était tout étonnée. Lorsqu'on l'a rappelée avec les autres artistes, après la chute du

rideau, elle n'a fait qu'un bond de sa loge, où elle était déjà rentrée, à la rampe. Sa voix d'une très-grande fraîcheur, sa méthode simple et naturelle lui ont gagné tous les suffrages. Elle a dans les traits, dans la personne, dans le jeu, je ne sais quoi d'étrange et d'un peu hagard qui surprend au premier abord ; mais on s'y accoutume et on finit par y trouver du charme.

Le ténor, M. Michel, a la voix d'un timbre agréable et sait fort bien la conduire. Il a reçu, dit-on, des leçons de Tadolini, et a débuté brillamment à Milan avec la pauvre Claire Belloni, enlevée si jeune à l'art et au théâtre. M. Michel n'était pas, l'autre soir, dans la plénitude de ses moyens. Il aurait eu besoin de repos. On l'a tant fait répéter, et si vite et avec si peu de ménagements, qu'à la répétition générale il n'en pouvait vraiment plus. Il demandait grâce pour deux ou trois jours, mais l'autorité s'est montrée inflexible. Il y allait apparemment du salut de la République si le théâtre n'ouvrait pas au jour dit. Périssent les ténors plutôt que les principes. M. Michel a donc fait des efforts surhumains pour s'acquitter de sa tâche, et le public a payé en bravos tant d'abnégation et tant de courage.

Dans *le Maître de Chapelle*, débutait Ribes, baryton d'un grand mérite et d'un plus grand avenir, dont j'ai eu souvent occasion de parler à propos des exercices et des concours du Conservatoire. Il a été applaudi à tout rompre, et Mlle Guichard a partagé son succès.

Mais le véritable événement, et, je le crois, un des éléments de fortune pour ce nouveau théâtre, est l'apparition de Mlle Duez dans le rôle de Rosine, du *Barbier*, qui a été exécuté dès le lendemain de l'ouverture. Mlle Duez serait fort bien à sa place parmi les cantatrices les mieux douées et les plus accomplies du Théâtre-Italien. Depuis sa sortie du Conservatoire, où nous l'avions saluée comme une des meilleures élèves de Mme Damoreau, elle a fait d'immenses progrès. Sa jolie voix de mezzo-soprano a gagné en force et en étendue. Elle chante bien, elle vocalise à ravir; tous ses traits sont d'une grâce exquise et d'un goût parfait; avec cela une tenue, une décence rare, et les plus beaux yeux du monde. Aussi fallait-il voir comme elle a été reçue par ce public enthousiaste et tout neuf des boulevards. J'ai voulu aller exprès dans ce pays-là un

dimanche. Si l'on n'était pas encore fixé sur le genre d'ouvrages qui peut le plus convenir aux habitants de ces régions lointaines, maintenant le doute n'est plus permis : ce qu'il leur faut, c'est tout simplement de la bonne musique bien exécutée. Donnez-leur le plus de chefs-d'œuvre que vous pourrez, et ne vous inquiétez point du reste. Je n'ai jamais vu de meilleurs juges ni un plus excellent public. Il s'est montré sévère et presque dur pour les artistes faibles et pour les passages manqués. Mais quels trépignements, quels transports lorsque l'exécution était digne du maître dont le génie se révélait peut-être pour la première fois à ces natures vierges et primitives! Le parterre et le paradis, le peuple, en un mot, a donné pendant cette longue représentation, les marques du goût le plus sûr et de l'instinct le plus admirable. Pas une nuance, pas un trait ne lui est échappé. Je suis certain que si Rossini eût été là, lui, si indifférent à la gloire, n'aurait pu s'empêcher de jouir de ce triomphe.

Ce serait une grande injustice que de refuser sa part d'éloges à Meillet, qui a très-spirituellement rempli le rôle de Figaro. Je ne dirai rien d'Almaviva ni

de Bazile. Il faut leur laisser le temps de se reconnaître et de s'aguerrir. Je pourrais, tout comme un autre, entrer dans les critiques de détail, et donner une libre carrière à ma pédanterie. Mais c'est un théâtre qui commence, qui est très-utile aux compositeurs et aux artistes, et qui mérite qu'on le soutienne sous tous les rapports. Ne l'empêchons pas de vivre, sous prétexte de lui témoigner trop d'intérêt.

30 septembre 1851.

VI

INSTITUT DE FRANCE. — ACADÉMIE DES BEAUX-ARTS.

Séance publique annuelle.

L'exactitude est la politesse des rois..... et des académiciens. A deux heures précises l'Académie entre en séance, et garnit en peu d'instants les glorieuses mais dures banquettes sur lesquelles a plusieurs fois siégé l'empereur Napoléon. M. Dumont occupe le fauteuil du président; il a M. le secrétaire perpétuel à sa droite, et à sa gauche M. Caristie. Nous remarquons MM. les membres de la section musicale assis du même côté, et formant presque un

seul groupe, MM. Auber, Halévy, Ad. Adam, Carafa, et le jeune académicien, M. Ambroise Thomas, qui porte son nouveau costume avec une grande élégance.

D'habitude la séance annuelle s'ouvre par une *ouverture*, ce qui paraît assez logique. Cette année, l'honneur de faire entendre les premiers accords sous la voûte du palais Mazarin est échu à M. Deffès, un *revenant* de Rome, qui a fait aussi sa cantate dans son temps, avant de partir pour la villa Médicis. M. Deffès a fourni son ouverture et de plus une symphonie au choix de Messieurs de l'Institut. On a choisi la symphonie; mais comme elle était trop longue pour la circonstance, on l'a coupée en deux et on n'a servi au public, en guise de hors-d'œuvre, que *l'andante* et le *scherzo*. Ces morceaux ne manquent pas d'attrait, mais je suis presque certain que j'eusse préféré l'ouverture, si je l'avais entendue.

M. Lemaire, notre excellent sculpteur, a lu ensuite avec beaucoup de patience et de résignation, un assez long rapport sur les envois de Rome. C'est une critique officielle adoucie et bienveillante sur les ouvrages des pensionnaires; elle n'a pas un grand intérêt pour le public.

A la lecture du rapport, a immédiatement succédé la distribution des prix, avec les applaudissements et les accolades de rigueur. Un jeune homme, M. Bonnardel, premier grand prix de sculpture, n'a pu venir à l'Institut pour y recevoir sa médaille et sa couronne. Lorsqu'il a su qu'il avait eu le premier prix, l'émotion du jeune artiste a été si vive et si grande, que sa santé en a été altérée, et qu'il a dû se retirer à la campagne chez ses parents pour se rétablir. Ce trait si touchant, annoncé par M. Raoul-Rochette, a été couvert d'applaudissements sympathiques.

Les accolades sont l'épisode plaisant de la séance, et, à ce titre, on n'aurait garde de les supprimer. A l'appel de son nom le lauréat rougit et se trouble ; il cherche de tous côtés, dérange quinze ou vingt personnes, enjambe deux ou trois rangs de banquettes et finit par frotter sa figure au menton de son professeur; cela donne au public des tribunes, qui ne brille point par l'urbanité, un admirable prétexte d'exercer sa belle humeur et sa turbulence. Quelques professeurs, qui n'ont point de goût pour ces tendresses de parade, s'esquivent au moment dangereux.

M. Pradier s'est éclipsé, laissant son fils à sa place. Dois-je avouer mes répugnances? Je suis un peu comme les Anglais; j'ai une aversion décidée pour ces sortes d'embrassements. J'honore l'Académie, j'estime tous ses membres, mais je serais médiocrement flatté de les embrasser.

Après la distribution des prix, M. Raoul-Rochette a lu une notice historique sur Granet. La vie agitée et orageuse de ce peintre offrait un assez beau sujet d'étude. Je citerai deux passages de cette notice, qui rappellent deux époques de la vie de Granet, où ce brave et vaillant artiste, fils d'un maçon, s'est trouvé en rapport avec deux grands personnages.

La première fois, c'était au siége de Toulon.

« Le siége de Toulon était commencé; la société populaire d'Aix se levait en masse pour y prendre part, et elle voulait emmener avec elle un artiste digne des hauts faits qu'elle se promettait d'y accomplir. Le jeune Granet céda sans peine à une illusion si flatteuse; la disette désolait sa ville natale; sa pauvre famille était en proie à tous les besoins, et il espérait la servir de loin comme peintre, plus qu'il ne prétendait servir la république comme soldat. Voilà

donc notre artiste de seize ans parti pour le siége de Toulon, où la première nuit qu'il passa avec ses camarades, dans une grande bastide dévastée qui dominait la position des deux armées, fut employée à admirer le sublime tableau qui s'offrait à lui, dans cette longue suite de feux de bivouac qui se détachaient sur le fond d'une nuit sombre, et dans ce profond silence, qui n'était interrompu que par le bruit de quelques obus; spectacle si nouveau pour un enfant, si intéressant pour un artiste, qui n'avait alors que lui pour témoin, et qui, le jour d'après, ne devait plus être revu par un grand nombre de ceux qui y assistaient.

« Le lendemain, il s'agissait pour lui de remettre au général français le billet qui devait le faire admettre au camp. Toute la journée se passa sans qu'il en obtînt les moyens; enfin le soir étant venu, et le général rentré à son quartier, notre pauvre artiste, tremblant de tous ses membres, parut devant l'homme de guerre, qui fut touché de son émotion, qui l'accueillit avec bonté, et le fit asseoir à sa table, au milieu de tous ses officiers. L'un d'eux, dont M. Granet ne savait pas encore le nom, mais qui était

jeune, pâle et maigre, avait reçu du général l'ordre de le placer au parc d'artillerie en qualité de dessinateur. Ce fut pendant ce repas, tout animé d'une gaieté militaire, à la veille d'un combat, et où les jeunes officiers s'appelaient familièrement par leur nom, que M. Granet apprit celui de l'officier auquel il était recommandé : il s'appelait Bonaparte. »

La seconde fois, c'était à la cour de Louis XVIII.

« M. Granet passa la plus grande partie de sa vie à Rome, où il aimait tant à peindre. Il fit pourtant plusieurs voyages en France, où il avait été précédé par sa renommée. La première fois qu'il revit Paris, c'était en 1819. Il apportait au salon de cette année un tableau de *San Benedetto à Subiaco*, qu'il regardait comme le meilleur de ses ouvrages, avec la troisième édition de son *Chœur des Capucins*. C'est devant ce dernier ouvrage que se porta constamment la foule. Le roi Louis XVIII y avait fait mettre son fauteuil, pour s'y faire présenter l'artiste, qu'il voulait décorer de la Légion d'honneur; et, avec cette grâce de l'esprit qui, chez un souverain, devient une faveur nouvelle, il lui dit, en lui remettant la croix : *Mon-*

sieur Granet, on m'a rapporté qu'on venait d'entendre le bruit du capucin qui se mouche. »

On a goûté ces deux passages, dont le second surtout est piquant. Je voudrais pouvoir ajouter que toutes les autres anecdotes dont M. le secrétaire perpétuel a cru devoir surcharger son récit ont été accueillies avec le même intérêt et sans aucune marque d'improbation. Mais c'est alors que M. Raoul-Rochette pourrait m'appliquer, avec justice, cette phrase de son discours : *Il y a toujours quelque chose de faux dans un article de journal, même quand il s'y trouve beaucoup de vrai.*

La cantate du jeune lauréat qui va bientôt quitter Paris pour se rendre dans la ville éternelle, sort de la nullité et de l'insignifiance ordinaires. S'il n'y a pas beaucoup d'originalité, il y a de la mélodie, de la grâce dans ce premier essai, une grande clarté, une orchestration sage et sobre, point de bruit, point d'exagération, aucun de ces mélanges de tons et de couleurs qui se rencontrent si volontiers dans la musique des jeunes gens. M. Adolphe Adam a mille raisons d'être content de son élève. Ce M. Delehelle lui fait honneur; il y a dans ce jeune homme l'étoffe

d'un compositeur agréable et facile, et si, à son retour d'Italie, il ne nous rapporte pas quelques beaux opéras, bien écrits, bien chantants, on ne pourra plus se fier à rien ni à personne.

Il faut dire aussi que l'auteur des paroles ne s'est pas cru obligé d'être niais pour paraître simple et naïf. Cette jolie scène est d'un critique spirituel, d'un écrivain plein de goût, de finesse et d'expérience. Mêlé sans cesse aux jeunes musiciens, à cause des fonctions qu'il remplit auprès du Conservatoire, M. Edouard Monnais sait mieux que personne les sujets qui leur conviennent et la manière dont il faut les traiter. C'est une véritable bonne fortune de l'avoir pour poëte. L'idée de ce touchant épisode est tirée des *Mie Prigioni,* ce livre admirable de Silvio Pellico. Il n'y a que trois personnages (cela est de rigueur) : Silvio, Gemma et Beppo, le geôlier.

Après une courte introduction, dans un récit fort triste, mais empreint de cette douce résignation qui a tant fait verser de larmes sur les malheurs du poëte martyr, le prisonnier se demande par quel crime il a perdu la liberté. C'est Boulo, le charmant ténor de l'Opéra-Comique, absent depuis un mois par

congé, qui remplit le rôle de Silvio. Il a fait sa rentrée à l'Institut avant de la faire au théâtre. On reconnaît, aux premières notes, sa voix si pure et si bien timbrée; on lève les yeux vers l'espèce de demi-lune, tout près de la coupole où sont nichés les chanteurs et l'on sourit lorsque Boulo dit ce vers :

Sous les plombs de Venise il faut donc que je meure !

car, à la vérité, les combles du Palais Mazarin ne ressemblent pas mal aux plombs de Venise.

L'air qu'il chante ensuite en *si bémol* a vivement ému l'auditoire. L'andante est fort joli, et on ne saurait le rendre avec plus de suavité et de charme.

Mais le refrain d'une barcarole interrompt tout à coup le chant du prisonnier : c'est Gemma, dont les accents mélodieux changent cet enfer en paradis :

Un gondolier, passant par là,
Dit : Que m'importe tout cela ?
Vous avez pour vous la fortune;
Moi, je règne sur la lagune
Et sur le cœur de Paola, etc.

Ces jolis couplets, dont le mouvement cadencé et monotone imite le bruit des rames tombant sur les

eaux vertes du canal, ont été si bien dits par Mlle Miolan, que je ne m'étonne pas que le prisonnier ne veuille plus quitter son cachot, lorsqu'on vient lui annoncer qu'il est libre.

Libre ! O mon Dieu ! C'est à l'humanité, à la clémence de M. Edouard Monnais que le pauvre Silvio doit sa grâce, La vérité est qu'on le tira des Plombs pour le jeter dans les affreux souterrains du Spielberg. Mais voici comment les choses se passent dans la cantate. Boulo et Mlle Miolan se disent, à travers les barreaux, les plus tendres choses du monde, ce qui fait un petit duo en *ré* fort convenable, lorsque Merly survient, bon diable au fond, comme tous les geôliers, et qui n'a qu'un seul défaut : c'est de vouloir à toute force grossir et assombrir sa voix de basse-taille.

Le geôlier (c'est là le sujet du trio) ne comprend rien à cette étrange fantaisie, d'un homme qui veut demeurer en prison lorsqu'on lui dit de s'en aller.

Partir ! ne plus l'entendre ! Oh ! non, c'est impossible !

Il croit que le compère est fou ; c'est l'effet du soleil qui darde ses rayons brûlants sur les combles du

palais ducal, et ôte la raison aux malheureux qui vivent dans cette fournaise. Ainsi parle, en grossissant sa voix, le geôlier Merly; mais il se trompe. Silvio n'est pas fou, il est simplement amoureux. Il ne veut point de la liberté si Gemma doit rester captive. Celle-ci n'a qu'un mot à dire : Je suis libre aussi ! et voilà la cage ouverte et les oiseaux qui ne demandent plus qu'à s'envoler. Le public bat des mains, le lauréat part pour Rome, et nous gagnons les bureaux du journal pour vous rendre compte, à la hâte, de cette longue et intéressante séance.

5 octobre 1851.

Digitized by Google

VII

GYMNASE MUSICAL MILITAIRE : Distribution des pour les concours de 1851. — THÉATRE-ITALIEN Ouverture. — PASTOU. — BÉNÉDICT.

Ce n'est que sous Louis XIV qu'on commença à s'occuper sérieusement, en France, de la musique militaire. Le grand roi daigna rendre des ordonnances pour régler les marches, les batteries, les signaux, le nombre de musiciens attachés à chaque corps et les instruments dont ils devaient faire usage. Les quatre compagnies des gardes avaient chacune sept trompettes et un timbalier; il y avait par compagnie, un trompette qui restait auprès du roi, suivait ses carrosses, était de toutes les cérémonies

et de toutes les fêtes, et ces quatre musiciens privilégiés, vêtus de velours bleu chamarré d'argent, prenaient le titre de *trompettes des plaisirs;* non pas que leur instrument fût bien agréable, mais parce qu'ils étaient plus immédiatement aux ordres du roi.

Lully ne crut point déroger en composant des marches et des fanfares, des airs de fifres, de hautbois et de trompettes. Nous avons de lui la fameuse marche des mousquetaires, écrite par ordre de Louis XIV, à Saint-Germain-en-Laye, l'an 1670. Au reste, le tambour et le fifre n'ont pas nui à la réputation de ce maître, ni à sa fortune. Si quelque prince étranger venait à passer par Versailles, Lully, aussi grand compositeur qu'habile courtisan, ne manquait pas de lui faire hommage d'un joli morceau pour tambour, et l'altesse, on le pense bien, ne voulait pas être en reste de courtoisie avec le musicien. La marche du duc de Savoie, qui ne se compose que de quatre mesures, lui valut le portrait de ce prince entouré de diamants. C'était, à dire d'experts, un cadeau de mille louis. Avouez que M. de Savoie devait aimer furieusement le tambour!

Après le grand roi et le grand siècle, tout parut dégénérer, les lettres et les arts, la musique de chambre et la musique militaire, l'éloquence et la tragédie, les violons et les fifres. La décadence fit des progrès si rapides, que Rousseau s'en étonnait en ces termes : « C'est une chose à remarquer, dit-il, que, dans le royaume de France, il n'y a pas un seul trompette qui sonne juste, et la nation la plus guerrière de l'Europe a les instruments militaires les plus discordants. Durant les dernières guerres, les paysans de Bohême, d'Autriche et de Bavière, tous musiciens-nés, ne pouvant croire que des troupes réglées eussent des instruments si faux et si détestables, prirent tous ces vieux corps pour de nouvelles récrues, et l'on ne saurait dire à combien de braves gens des tons faux ont coûté la vie; tant il est vrai que, dans l'appareil de la guerre, il ne faut rien négliger de ce qui frappe les sens. »

Le Conservatoire national fondé, comme on sait, sur la proposition de Chénier, par un décret de la Convention, le 12 thermidor an III, rendit de grands services à l'art, et surtout à la musique militaire. On assure qu'en moins de deux années cet établissement

BAYERISCHE STAATS-BIBLIOTHEK MÜNCHEN

qui naissait à peine, fournit plus de quatre cents musiciens aux armées de la République. Au reste, à cette époque, on n'en demandait pas tant pour marcher à la frontière, les recrues prenaient ce qu'elles trouvaient; si elles n'avaient point de musique, elles priaient le ménétrier du village de leur jouer un pas redoublé; si les violons leur faisaient défaut, elles chantaient *la Marseillaise.*

Bonaparte, en arrivant au consulat, supprima, d'un seul coup, toutes les musiques de cavalerie. Les temps étaient durs, le budget épuisé : on avait besoin d'hommes et plus encore de chevaux; on sacrifia les fanfares. Mais dès que l'ordre fut rétabli dans l'État, la musique devint l'objet des soins les plus actifs et de la protection la plus éclairée. Un seul artiste, un soldat, David Buhl, forma, sous l'Empire, plus de six cents trompettes. L'empereur qui, dit-on, n'aimait point cet instrument (et qui oserait l'en blâmer ?) rendit justice à David Buhl, et approuva fort sa *sonnerie pour éteindre les feux* et sa *marche* sur un air de Grétry.

Sous la Restauration, une lutte sourde et curieuse s'engagea entre le ministère de la guerre et les régi-

ments, dont on voulait réduire la musique. Le gouvernement publiait des ordonnances; les régiments s'en moquaient. Le gouvernement disait à l'infanterie: Vous n'aurez pour deux bataillons que deux cors, deux bassons, une grosse caisse et une paire de cymbales. Les régiments s'imposaient des retenues pour se donner, à leurs frais, des hautbois, des flûtes, des trombones, des trompettes et une multitude de bassons, de clarinettes et de cors supplémentaires. Enfin le bon sens l'emporta. M. de Clermont-Tonnerre augmenta le nombre des musiciens d'infanterie, et la cavalerie garda ses fanfares.

Ces tracasseries mesquines, ces absurdes préventions contre la musique militaire n'ont cessé en partie que vers 1835, époque à laquelle on comprit la nécessité de fonder un établissement spécial, pour donner à l'armée de bons chefs et d'habiles instrumentistes. C'est là l'origine du Gymnase musical, dirigé depuis un grand nombre d'années par un ancien militaire, un compositeur illustre et distingué, M. Carafa, membre de l'Institut. Le Gymnase, qui ne contenait d'abord que quatre-vingt-dix élèves, en compte aujourd'hui deux cent trente. Pour bien apprécier

l'utilité de cette institution vraiment nationale, il faudrait bien se pénétrer du rôle important que la musique joue dans les armées en temps de paix ou de guerre. Je voudrais pouvoir citer tout au long l'opinion du maréchal de Saxe sur une question dont il était si bon juge; mais je suis forcé de renvoyer le lecteur à l'ouvrage si remarquable et si complet de M. Georges Kastner.

La France s'était laissé devancer par toutes les nations de l'Europe sur une branche d'art où nul ne semblait devoir lui disputer la prééminence. On a fait bien des progrès depuis dix ou douze ans, et cependant je suis forcé d'avouer qu'il n'y a pas longtemps encore, les musiques d'Autriche et de Prusse l'emportaient de beaucoup sur celles de la France. Je n'ai jamais pu oublier l'émotion profonde que j'éprouvai en assistant au grand festival militaire donné à Bruhl à la reine Victoria par six cents musiciens sous la direction de M. Wieprecht. C'était admirable de précision et d'ensemble. Les Allemands, quoi qu'on fasse, auront toujours sur les autres peuples de grands avantages : ils apprennent la musique dès leur plus tendre enfance; ils ont l'amour du

travail, une patience proverbiale, une mémoire excellente, ils savent par cœur trente ou quarante morceaux; ils déchiffrent le reste à première vue. On peut prendre au hasard dans les régiments prussiens, bavarois ou croates, des musiciens qui ne se sont jamais vus, les rassembler à la hâte, et leur distribuer les parties; l'exécution sera toujours irréprochable.

Chez nous, il faut se donner beaucoup plus de peine, et les résultats sont infiniment plus douteux.

La distribution des prix annuelle a eu lieu dimanche, à midi. M. le général Carrelet présidait la séance, à laquelle assistaient aussi le général Magnan et un petit nombre d'élus; car la salle est si étroite, que la moitié des invités est forcée de rester dans la rue.

Après la distribution des prix, les élèves on exécuté différents morceaux de musique, quelques-uns de la composition des lauréats. Je n'ai pas entendu le *pas redoublé* de M. Penas qui avait ouvert la séance, mais on m'en a dit beaucoup de bien. L'ouverture de *Zerline* a été rendue avec beaucoup de verve et d'ensemble. Puis on a chanté un chœur sur lequel je serais bien embarrassé de dire mon avis.

Comme on exécutait le morceau, un voisin trop prévenant m'a montré la demoiselle qui l'a écrit, jeune et jolie personne s'il en fut, avec de très-beaux yeux, fille, m'a-t-on dit, d'un brave militaire. J'avoue que l'attention que j'aurais dû donner à l'œuvre, je l'ai donnée à l'auteur. L'élève Excoula a joué ensuite un air varié de piston. Il avait grand'peur et ne s'est remis qu'à la fin du morceau. Le chœur des *Enfants de France* a été fort bien dit sous la direction de M. Hubert et de son jeune aide de camp Lévy. M. Masson, premier prix de composition de fanfare, a écrit un *pas redoublé* bien vif et bien entraînant qu'on a joué en plein air, par égard pour la voûte de la salle et pour les oreilles des assistants.

— Le Théâtre-Italien ouvre ce soir par *Lucrezia Borgia*, un des plus beaux ouvrages de Donizetti. Mais au théâtre, comme dans la vie, tout n'est qu'heur et malheur, et les opéras ont leur destinée : *Habent sua fata*. Tandis que *Lucie de Lammermoor* faisait rapidement son tour du monde au milieu des applaudissements et des honneurs, il n'est sorte de contrariétés ni d'entraves qu'on ait épargnées à *Lucrèce*. Un jugement bien précieux sur cette œuvre importante est

celui de Donizetti lui-même. J'ai là, sous les yeux, une lettre que mon pauvre ami et compatriote écrivait le lendemain de la première représentation qui venait d'avoir lieu à la Scala.

On y verra avec quelle simplicité et quelle conviction d'artiste le celèbre maëstro y parle, dans un épanchement de cœur, de cet ouvrage qui a fini par obtenir partout le plus éclatant succès :

« Hier, on a donné *Lucrezia Borgia*, tirée du drame de Victor Hugo. Le succès n'a pas été grand pour le public, mais il est grand pour moi. Je sens que j'ai réussi à surmonter les difficultés les plus ardues, et de la manière que je m'étais proposée. C'est un ouvrage qui sort de la ligne des sujets ordinaires, qui passe du simple au pathétique, du pathétique au joyeux, et du joyeux au terrible. Conserver à travers une si grande variété de caractères l'unité de conception et de style, ce n'était point, crois-le bien, une petite affaire, et pour moi le résultat n'est point douteux.

» Le public, qui n'a pas trouvé dans la musique les cabalettes ordinaires (*le solite cabalette*), qui n'a pas vu dans le drame les situations habituelles, est de-

meuré comme ébahi, il n'a osé ni applaudir ni siffler.

» L'exécution a été souvent médiocre, plus souvent mauvaise, etc. »

J'omets, par une sorte de discrétion pieuse, l'appréciation juste et sévère qu'il fait de chaque artiste. Je ne veux ni chagriner les vivants, ni compromettre les morts. Mais cette lettre est un modèle de critique fine et sensée. Elle se termine ainsi : « Je ne sais ce qu'en diront les journaux, mais pour moi *Lucrèce* ne le cède en rien à ceux de mes ouvrages qui ont été le plus applaudis. »

A la fin du carnaval, les représentations de *Lucrèce Borgia* furent arrêtées par la censure dans toutes les villes d'Italie, excepté Florence ; et, ce qu'il y a de plus curieux, c'est que l'interdit fut levé par le prince de Metternich à son passage en Toscane. Il assistait un soir, à la Pergola, à une représentation de *Lucrèce;* il trouva l'ouvrage admirable et demanda comment il se faisait qu'on ne l'avait pas encore donné à Vienne.

— Monseigneur, la pièce est défendue.

— Et pourquoi donc ? s'écria le prince qui n'avait

rien vu de blâmable ni dans les paroles ni dans la musique.

— Mais... balbutia l'interlocuteur, pour des raisons de famille.

M. de Metternich, qui est un homme d'esprit, ne comprenait pas encore.

— Votre Excellence sait fort bien de qui *Lucrèce* était fille; elle connaît aussi la conduite de son frère. Enfin, sa parenté est des plus fâcheuses.

Le prince haussa les épaules et ordonna sur-le-champ que la pièce fût jouée sur tous les théâtres de l'empire, sans en retrancher une syllabe.

Mais Rome tint ferme : on joua *Lucrèce* sous mille noms différents. C'était tantôt *Astorga*, tantôt *Giovanna*, tantôt quelque autre héroïne inconnue, qui avait assez de complaisance pour endosser la réputation peu flatteuse de la fille d'Alexandre VI. Un soir, il arriva à Pise un autre accident, qui changea le drame en comédie. Au moment où Gennaro enlève, à la pointe de son épée, la première lettre du nom de BORGIA, pour faire un calembour qui n'en est pas un, attendu que le mot ORGIA n'est pas italien, l'acteur qui jouait ce rôle, dans le feu de l'action, donne un

grand coup d'épée sur la planche qui contenait le nom détesté; le B ne tombe pas; mais en revanche l'R et le G sautent sur le théâtre; cela faisait BOIA (bourreau). Un fou rire s'empara des acteurs et du public, et la pièce ne put continuer.

En France (qui l'eût cru!) *Lucrèce* a été longtemps défendue, non par arrêt de la censure, mais par le *veto* de l'auteur. M. Victor Hugo ne voulait pas être chanté. Mais, enfin, depuis deux ans, la poésie s'est laissé fléchir par la musique; et, ce soir, la Barbieri, Mlle Ida Bertrand, Graziani, Fortini feront valoir les beautés de cette partition magnifique, dont je vous reparlerai dans ma prochaine *Revue*.

— La semaine a été féconde en tristes nouvelles. Qui ne connaissait ce bon chevalier Pastou, si aimable, si franc, si ouvert ? Je le vois venir à moi avec ses beaux cheveux blancs, son œil vif, sa joue en feu, sa parole brève, et son accent martial. Il portait sa verte et robuste vieillesse avec la gaieté et la vivacité d'un jeune homme. Quand il vous rencontrait dans la rue, il vous serrait la main bien fort comme pour vous donner un échantillon de la vigueur de ses muscles.

Au reste, homme excellent, plein de cœur, obligeant, serviable. Il avait épousé une femme de vingt-cinq ans qu'il aimait à la folie. Tous ceux qui l'ont connu le regrettent ; ses élèves l'ont pleuré. Ces jeunes gens et ces jeunes filles qu'il formait à l'art avec taut de soin et tant de patience ont chanté un dernier chœur sur sa tombe. Adieux touchants, pieux hommage à la mémoire d'un homme de bien qui a rendu, dans sa sphère, de modestes et utiles services.

Mais quelles paroles et quelles larmes pourront donner une idée de l'affreux malheur qui vient de frapper notre ami Bénédict ! Il revenait tout joyeux de son dernier voyage en Amérique. Sa fortune et sa réputation étaient faites. Il était à l'ouverture de l'Opéra-National. Il m'a parlé de ses projets pour l'hiver. Par un de ces pressentiments qui ne trompent jamais, il voulait laisser ses deux fils à Paris. Mais le plus jeune, un ange de sagesse, d'intelligence et d'esprit, se jeta à ses genoux : « Papa, tu m'as promis de me mener à Naples ; papa, tu n'as qu'une parole ! » Le père prit son fils dans ses bras, le baisa au front, et tout fut dit.

Ils descendaient le Rhône. L'enfant se promenait

sur le pont, regardant le mouvement des roues, le jeu des machines, et adressant des questions à son précepteur avec cette curiosité intelligente qui paraissait si au-dessus de son âge. Tout à coup la cheminée s'abaisse, se brise et l'écrase sous les yeux de son père! Il n'a vécu que deux heures, n'osant point se plaindre pour ne pas déchirer le cœur de ses parents. Il disait seulement tout bas et avec une résignation touchante: Quel est le méchant qui a pu me faire tant de mal!

Et nous qui n'attendions que de bonnes nouvelles, nous demandions à Vivier, le plus intime ami de Bénédict, s'il avait reçu des lettres! — Oui, nous a-t-il répondu en pleurant. Hélas! Il avait reçu, le matin, le cercueil avec le cadavre du pauvre enfant!

4 octobre 1851.

VIII

THÉATRE-ITALIEN : LUCIA DI LAMMERMOOR; — MADEMOISELLE CORBARI.

Mlle Corbari n'est pas une nouvelle connaissance pour les abonnés du Théâtre-Italien. Il y a cinq ou six ans, elle jouait Adalgisa à côté de Giulia Grisi, qui était alors dans toute la splendeur de sa beauté et de ses succès. Mlle Corbari fut remarquée. Elle avait une voix d'une grande fraîcheur, elle chantait juste; sa jeunesse intéressait; c'était le bouton qui s'ouvre à peine, à côté de la rose épanouie et éclatante.

Depuis lors, des maîtres ambitieux, des amis im-

pitoyables ont soumis la voix de cette jeune artiste à des travaux si rudes, que le timbre s'en est un peu voilé et altéré. Pour des progrès, Mlle Corbari en a fait, nous le savions d'avance. On ne manque jamais de répandre ces bonnes nouvelles, surtout lorsqu'il s'agit d'une belle et aimable personne. L'artiste, elle-même, avait hâte de montrer son savoir; elle était dans une agitation visible et paraissait dire au public : Attendez donc, ne me jugez pas sur ce que j'étais. Vous ne vous doutez pas à quel point je suis devenue habile. Voici une roulade, et voilà un *gruppetto*, et voici un trait dont on ne m'eût jamais crue capable. Êtes-vous satisfaits? Voulez-vous encore un point d'orgue?

J'admire combien de peine il faut se donner souvent pour gâter ce que la nature a mis de bon dans chacun de nous. Mlle Corbari a été si heureusement douée, qu'elle doit être un objet d'envie pour beaucoup de ses camarades. Elle a un buste d'une perfection achevée, des mains superbes, des bras taillés dans le plus beau marbre de Carrare. En se donnant beaucoup moins de mal, en chantant les rôles qui conviennent le mieux à sa figure et à sa

voix, elle était assurée du succès. Pour les artistes qui comprennent leur intérêt, il n'y a point de premiers ni de seconds rôles, il y a des rôles qu'on remplit bien ou mal. Mieux vaut cent fois être une excellente Adalgisa qu'une Lucie médiocre. On a étrangement abusé Mlle Corbari, si on lui a dit le contraire. Il se forme autour des cantatrices, surtout lorsqu'elles sont jeunes et belles, un petit cercle de courtisans, d'admirateurs et de protecteurs, qui composent une sorte de conseil intime le plus fâcheux du monde. C'est de là que sortent toutes les maladresses et toutes les sottises. Livrée à ses propres inspirations, Mlle Corbari n'eût jamais choisi pour ses débuts un rôle d'une si grande importance. Elle n'a point laissé d'en bien dire plusieurs parties et d'être vivement soutenue par le parterre. Ce n'est pas une chute, à la vérité, c'est même plus qu'un demi-succès. Mais il y a vingt rôles où Mlle Corbari sera charmante, surtout si elle veut ne point forcer son talent. On lui avait reproché d'être belle et froide comme une statue. Voilà que la statue s'anime outre mesure et fait jouer tous ses ressorts. C'est courir d'une extrémité à l'autre.

Mlle Corbari chante avec les yeux, avec la tête, avec le cou, les bras, le corps; c'est une impétuosité de mouvements qui rappelle le mot de Géronte, dans *le Médecin malgré lui* : « Monsieur, je vous prie de la faire redevenir muette. »

Calzolari a bien chanté tous les passages de grâce et de tendresse, le duo du premier acte, l'andante de l'air des *Tombeaux*. Dans la malédiction ses forces l'ont trahi. Il s'attendait à un bien plus grand désastre, car ce n'est pas là son genre. Mais, en artiste sage et réservé, il a su tourner les difficultés quand il ne pouvait pas les vaincre.

Que n'a-t-il donné un peu de sa prudence à M. Fortini? Il eût épargné par là, à ce baryton consciencieux, mais enroué, de nouveaux désagréments et de nouveaux éclats. Décidément la voix de M. Fortini est bien malade. C'est une rivière au moment du dégel : elle charrie des glaçons.

Maintenant, je m'en vais faire à M. le chef d'orchestre une querelle d'Allemand. M. Hiller, je ne m'en dédis pas, est un profond musicien, un grand pianiste, un compositeur remarquable. Il s'est acquis à Cologne une grande autorité et une réputation légi-

time. Je puis assurer, de plus, que c'est un excellent homme, de mœurs douces, et incapable d'aucun sentiment de haine ou de vengeance. Que lui a donc fait cette pauvre grosse-caisse pour la chasser de l'orchestre? Quel crime a-t-elle commis? Elle frappait, dans le finale de *Lucie*, ses deux ou trois coups, le plus doucement qu'elle pouvait; après quoi elle se tenait tranquille. Je sais bien que sa forme n'est point des plus gracieuses, qu'elle fait du bruit, qu'elle occupe de la place; mais elle était si heureuse dans son coin! Elle se faisait humble et petite; elle crevait dans sa peau plutôt que de gêner ses voisins. Enfin, quelques maîtres d'un certain renom l'ont employée ainsi que les tambours et les timbales. C'est un travers, je le veux bien. Tous les grands hommes ont leur faiblesse. Mais quand on s'appelle Donizetti et qu'on a écrit quatre-vingts opéras, on peut bien se passer la fantaisie de mettre trois coups de grosse-caisse dans un crescendo, il est même probable qu'on le fait avec une certaine adresse et de manière à ne pas trop choquer le public. On a joué *Lucia* sur tous les théâtres du monde : en Italie, en France, en Angleterre, en Russie, voire en Allemagne, sans que personne ait

jamais songé à se scandaliser de ces trois coups de grosse-caisse. Mais on y a mis bon ordre à la fin. C'est dommage que Donizetti ne puisse profiter de la leçon. Retrancherez-vous aussi les tambours de *la Gazza?* Je sais que vous êtes homme à le faire et qu'aucune considération humaine ne peut vous empêcher de remplir un devoir; mais, je vous en supplie, monsieur Hiller, soyez clément pour Rossini! C'est qu'on l'a tant bafoué, ce pauvre homme, à propos de ses tambours, on s'est tant moqué de lui, on a même mis sa tête sur un tambour, et les baguettes formaient les bras, ce qui était fort plaisant, je vous jure. Enfin, il n'a eu que ce qu'il méritait. Mais à présent qu'il s'est retiré du monde, n'allons pas chagriner sa vieillesse et laissons-le finir en paix.

Vous avez pour vous tous les vieillards, j'en conviens, tous les névralgiques, tous ceux qui souffrent de maux de tête et de maux d'oreilles, tous ceux qui, fatigués du bruit de la vie, aspirent au repos. Que ne peuvent-ils réduire l'orchestre à quatre violes d'amour, à trois théorbes et à deux musettes! Ce serait le sublime du genre. Ils vous diront, car ce sont des savants, que les instruments à percussion ne sont

bons qu'à la guerre pour exciter les hommes à s'entre-tuer; que Bacchus a le premier fait usage de cymbales et de timbales (*cymbalis* et *tympanis*) dans son expédition des Indes, pour étourdir ses ennemis et les assommer plus sûrement. Ils vous diront que des peuples barbares employaient pour s'animer au carnage des espèces de tambours de basque, dont le son était effroyable : *Habebant autèm et tympana bombum quemdam terribilem emittentia.* Et enfin Strabon raconte que les Cimbres tendaient des peaux sur leurs chariots, ce qui formait une assez jolie grosse-caisse, sur laquelle ils frappaient en allant au combat. Voilà ce que diront les érudits ; mais moi qui n'en sais pas aussi long, je prierai tout simplement M. Hiller de laisser les tambours et les timbales à leur place, car nous vivons dans un temps où l'on se méfie des réformes.

28 octobre 1851.

IX

OPÉRA-NATIONAL : Concert. — De la condition des musiciens dans l'armée. — Banquet des cuivres.

Enfin, le *Barbier de Séville* a disparu de l'affiche de l'Opéra-National. Rossini est condamné sans retour. Le boulevard du crime, en expiation de ses nombreux forfaits, a été jugé indigne de jouir plus longtemps de ces immortelles et divines mélodies. Ainsi en a décidé la commission des auteurs. Inclinons-nous; il faut que le nouveau théâtre se renferme dans les clauses de son privilége. Il en mourra peut-être, mais il mourra légalement. De quoi se plaint-il? En vérité, c'est à n'y rien comprendre! Comment!

voilà un théâtre longtemps réclamé, longtemps promis, qui ouvre enfin dans les circonstances les plus difficiles et dans les temps les plus durs! Il trouve une forte somme pour réparer la salle et pour la rendre une des plus belles, des plus commodes et des plus élégantes de Paris; il forme un orchestre, il recrute des artistes, il donne de l'emploi et du pain à un grand nombre de ces infortunés premiers prix que le Conservatoire jette par centaines sur le pavé; il joue coup sur coup deux ouvrages nouveaux; il donne le goût des chefs-d'œuvre aux classes populaires; et tandis que les théâtres subventionnés ont toutes les peines du monde à lutter contre l'apathie du public, contre le prix exagéré des chanteurs, contre l'agitation qu'entretiennent les partis; tandis qu'on offre des primes et des honneurs à l'art dramatique, le troisième théâtre, sans protections, sans appui, livré à ses propres ressources, accomplit le plus étonnant des miracles : il marche, il existe!

Ah! tu te permets d'exister! semblent dire ses ennemis, eh bien! nous allons te rappeler à l'ordre et au cahier des charges. Tu viens d'attraper un succès, nous allons te le couper sous les pieds. Et il n'est

sorte de restrictions et de gênes qu'on n'impose à ce malheureux Opéra qu'on appelle National par une sanglante ironie, et parce qu'on s'est proposé peut-être de le mettre au ban de la nation.

Le fait est que l'ordre est arrivé, précis, formel, impitoyable, de suspendre les représentations du *Barbier*, et dans quel moment, grand Dieu! le jour de la Toussaint, devant cinq mille francs de recette. Le théâtre, pris au dépourvu, a fait afficher un concert. C'était un acte de courage, ou, si vous l'aimez mieux, de désespoir. Un concert, en costume de ville, en robe rose, en habit noir, des fleurs dans les cheveux, un cahier de musique à la main, m'a toujours paru une terrible chose au théâtre, où l'on est habitué au jeu des acteurs, à l'enchaînement des situations et au prestige de la mise en scène. Ici l'épreuve était bien autrement dangereuse devant ce public des boulevards qui venait pour applaudir et admirer les gazouillements de Rosine, et narguer le long chapeau et la face enfarinée de Bazile. Je tremblais, en entrant dans ma loge, pour ces pauvres pensionnaires de M. Séveste, forcés de se montrer au public sans fard, sans moustaches, sans perruque et sans barbe. Mais

il y a une providence pour les troisièmes théâtres lyriques. On venait de jouer *Murdock,* et Neveu, par sa joyeuse humeur, par sa voix nasillarde et monacale, avait conjuré l'orage et déridé le front des spectateurs les plus courroucés. L'entr'acte trainait en longueur, et déjà dans les cryptes du parterre et dans les profondeurs des galeries on entendait des trépignements sourds et des sifflements aigus ; mauvais présage! Enfin le rideau se lève; le théâtre représente un grand piano à queue, deux fauteuils et six bougies. M. Croharé, l'habile accompagnateur, qui ne s'est jamais trouvé, j'imagine, à pareille fête, traverse la scène en rougissant et va s'asseoir sur un des deux fauteuils. Un jeune homme de mine assez piteuse et que nous reconnaissons pour l'artiste qui jouait naguère le rôle de maître Arthur, s'avance vers la rampe, et d'une voix mal assurée balbutie la première phrase de la cavatine de *la Dame blanche: Viens, gentille dame;* mais peu à peu l'émotion diminue, la voix devient claire et vibrante, et M. Dulaurens finit sa cavatine au milieu des applaudissements.

La jeune personne qui succède à ce ténor ne m'est

pas inconnue ; je l'ai entendue l'année dernière dans plusieurs matinées musicales et notamment à la salle Pleyel ; elle avait alors une assez belle voix de soprano et chantait avec beaucoup d'expression des duos italiens. On la nommait Mlle Hamburger. C'est bien la même, si j'en crois le programme. Mais qu'a-t-elle fait de sa voix, de sa méthode, de sa présence d'esprit? Elle est tellement troublée, que les sons ne sortent pas de son gosier. Elle dit l'air du *Billet de loterie*, mais la moitié du morceau est sous-entendu. Je regardais le parterre avec une vive inquiétude, lorsque, à ma grande surprise, il a donné des marques d'une rare courtoisie et d'une extrême longanimité. Décidément ce public des boulevards aime par-dessus tout la musique; il fait la part des circonstances et tient compte aux artistes de leur bon vouloir à défaut de talent.

On avait annoncé ensuite le duo de *Belisario* par M. Michel et M. Mutel. Mais on a cherché partout M. Michel sans pouvoir le découvrir. Vous croyez peut-être que le public s'est fâché? Point du tout, il a écouté avec une grande bienveillance M. Mutel qui, à la place du duo, a chanté l'air de *la Fête du Village*

voisin. Mais je recommande à M. Mutel de ne pas toujours sourire en chantant, c'est un défaut dont il est aisé de se corriger.

Mme Petipa, sœur du danseur de ce nom, n'a pas craint de choisir, pour ses débuts, un des morceaux les plus difficiles qui soient à la scène. Mme Petipa a une voix d'une étendue suffisante, et fort bien timbrée; mais elle n'a ni la légèreté ni l'habileté nécessaires pour se jouer dans ce fin tissu de broderies musicales, sans le déchirer en lambeaux.

Le duo de *la Reine de Chypre* a été vigoureusement enlevé par M. Philippe, dont la voix de ténor ne manque ni d'énergie ni d'éclat, et par Grignon fils, excellent baryton, qui serait parfait s'il avait plus d'âme et d'accent.

On sait tout le bien que nous pensons et que nous avons dit de Mlle Duez. C'est, à notre gré, le meilleur sujet de l'Opéra-National et celui qui donne le plus d'espérances. Mais nous l'avons vue avec peine introduire dans la leçon du *Barbier* les *variations de Rode*. Mlle Duez y fût-elle irréprochable, ce que je suis loin d'admettre, il est des souvenirs qu'il ne faut point réveiller. Après

Mme Sontag, il n'est permis à aucune cantatrice d'aborder ces redoutables *variations*. Mais s'il était permis de pardonner, jusqu'à un certain point, cette hardiesse à Mlle Duez, dans le courant d'une représentation où elle pouvait alléguer pour son excuse de n'avoir rien voulu changer à ce que faisait Mme Sontag, son modèle et son idéal, rien ne saurait justifier le choix qu'elle a fait du même morceau dans un concert où chacun est libre de chanter ce qui lui plaît et lui convient le plus. Ceci nous ferait craindre que Mlle Duez ne se croie vraiment de taille à lutter avec les plus grands artistes, et nous lui portons un trop sincère intérêt pour ne pas la mettre en garde contre une si dangereuse illusion. Que n'a-t-elle choisi un de ces airs que Mme Damoreau a dû si bien lui enseigner? Et pourquoi ne pas s'en tenir tout simplement à cette jolie chansonnette espagnole qu'elle dit d'une façon ravissante?

Les honneurs de la soirée ont été pour l'ouverture de *Zampa*, interprétée avec beaucoup de verve, de précision et d'ensemble, par la jeune armée de M. Varney. Le public a été charmant; il a tout couvert de son indulgence et de son approbation; il a eu

des silences pleins de goût et des bravos pleins de chaleur. Mais je n'en conseillerai pas moins à M. Séveste de n'avoir recours aux concerts que dans les cas extrêmes. Qu'il nous donne au plus tôt sa *Perle du Brésil;* c'est le moyen le plus sûr de confondre ses ennemis.

— A propos de la distribution des prix du Gymnase musical, nous avons touché dernièrement quelques mots de la musique militaire, et comme on a pu démêler dans nos paroles une vive et franche sympathie pour ces humbles virtuoses qui se dévouent courageusement à une vie obscure et à un travail ingrat, il nous arrive de toutes parts des lamentations et des plaintes sur la dure condition des musiciens dans l'armée. C'est un sujet qu'on a souvent traité et sur lequel il est bon de revenir, tant qu'on n'aura pas fait droit à des réclamations légitimes.

On sait qu'avant 1834, les musiques militaires admettaient sous le nom de gagistes des musiciens libres, qui, plus instruits d'ordinaire que les musiciens soldats, soutenaient l'ensemble et formaient des élèves. Il n'en est plus de même aujourd'hui; les musiques se recrutent exclusivement dans l'intérieur des

corps, où l'on prend les soldats les plus capables et les plus intelligents pour en faire des musiciens. Après de longues et pénibles études, ces conscrits de l'harmonie parviennent à être solistes, ce qui est leur bâton de maréchal, et qui leur donne droit à une haute-paie, laquelle varie de 5 à 90 fr. Bien entendu que, pour toucher 90 fr., il faut être le Napoléon de la musique.

Maintenant, quant au grade, ils sont tous égaux, ils vivent soldats, ils meurent soldats. Qu'ils fassent des prodiges de valeur comme dans l'énergique défense de la caserne de Reuilly, ou qu'ils soient décimés par les balles ennemies comme sous les murs de Rome, ils n'ont à espérer aucun avancement, aucune récompense. Voici le triste tableau qu'a tracé de leur position un homme qui paraît bien au fait de toutes leurs tribulations et de tous leurs mécomptes.

« Qu'ils arrivent ou qu'ils partent, recrues ou vieux soldats, artistes d'élite ou élèves ignorants, tous sont égaux, et égaux, non dans la splendeur, mais seulement par l'infériorité bien prononcée de leur position. Malheureux aux débuts, sans fortune pendant leur service, ils s'en vont misérables toujours, à la fin

d'une carrière pleine de fatigues, de labeur et parfois de périls : car, après tout, les musiciens sont soldats, ils font campagne; et, pour n'avoir rien à espérer de leur courage, ils n'en ont pas moins à redouter les balles et les boulets ennemis. »

Un pareil état de choses, cruel pour les individus, fâcheux pour la discipline, rend difficile, pour ne point dire impossible, une bonne organisation des musiques militaires. Nous empruntons à la curieuse brochure de M. A. Perrin le récit d'une répétition désastreuse dont on ne put jamais venir à bout faute d'autorité dans les chefs et d'obéissance dans les subordonnés

« Un chef de musique, dit M. A. Perrin, reçut un jour l'ordre de se rendre chez son colonel, et cela au moment où l'on entrait en répétition. Il fallait obéir : de l'autre côté, il fallait répéter; mais comment et sous quelle direction? Après le chef, sergent-major, vient immédiatement le caporal, et l'on sait que ce fonctionnaire est particulièrement chargé d'exercer une surveillance qui lui crée des devoirs honorables sans doute, mais délicats, difficiles, pénibles et nombreux; de sorte que ce grade, peu envié, est ordinai-

rement conféré à des hommes qui se recommandent plus par leur tempérance et par leur énergie que par leur valeur artistique. Le caporal du chef de musique en question était du reste grosse-caisse, ce qui ne lui permettait pas de battre la mesure autrement que sur les peaux confiées à son patriotisme. Un artiste sérieux, mais simple soldat, prit le commandement. Il s'agissait d'étudier une fantaisie sur *Robert*. On commença, et tout d'abord chacun fit sa partie. Un seul trombone, distrait, donna des *ré* pour des *mi*, ce qu'on lui fit observer. Ne tenant pas absolument au *ré*, le trombone, bilieux, réprimandé et vexé, donna des *mi* étranges, lugubres, sonores, terribles!... Le suppléant du chef voulut résister; héroïsme perdu! la chose étant plaisante et ne pouvant, en aucune façon, devenir dangereuse, les autres se mirent de la partie. La petite flûte mêla ses ricanements aigus aux gammes déchirantes d'un piston en fureur, les ophicléides rugirent, les altos grincèrent des sons inconnus, inouïs et atroces; les tambours battirent la charge, les chapeaux chinois bondirent, et les clarinettes exécutèrent d'indescriptibles variations. On eût dit une œuvre de Satan, exécutée par cent démons en

délire ou par des amateurs de province. Bref, ce fut idéalement monstrueux. »

Dans la lutte qui s'ensuivit, M. Perrin raconte comment le pauvre soldat musicien, devenu chef par hasard, voyant son autorité méconnue, brisa sa clarinette sur la tête d'un cor récalcitrant, et fut mis pour quatre jours à la salle de police.

Frappé de ces inconvénients et d'autres plus graves encore, qu'il serait trop long d'énumérer, une commission, composée d'hommes compétents et spéciaux, proposa, dès 1845, au ministre, d'améliorer le sort des musiciens, de les relever de leur position subalterne, d'augmenter le nombre des exécutants, de créer différents grades dans les musiques, de récompenser les musiciens habiles, etc., etc.

La commission entendue, le ministre arrêta : Quant au personnel du corps de musique, que le chiffre proposé par la commission était inadmissible ; pour ce qui était d'améliorer le sort du soldat-musicien, considérant que l'avis de la commission et les vœux de l'opinion publique méritaient d'être pris en sérieuse considération, le ministre décida qu'à l'avenir les soldats-musiciens seraient dispensés d'avoir des malles;

un havresac fut accordé à chacun d'eux, et, de ce jour, portant leurs effets, ils n'eurent plus à payer de frais de transport. Le ministre accorda de plus à chaque corps de musique... un métronome, des étuis de bois et un diapason fixe en *si bémol.*

Aujourd'hui que tout ce qui touche à l'armée est l'objet des plus vives sollicitudes, nous supplions le nouveau ministre de la guerre de songer un peu aux pauvres musiciens et d'améliorer leur sort d'une manière plus sérieuse et plus efficace.

Au reste, si nous en jugeons par un banquet tout récent et par les épanchements fraternels qui ont eu lieu au dessert, il paraît que le sort des musiciens civils n'est pas plus heureux que celui des soldats-musiciens. Il s'agissait d'une fête de famille (de la famille des cuivres, s'il vous plaît!) donnée par des pistons, des bugles et des trompettes reconnaissants, à un éditeur généreux qui a bien mérité de la patrie en gravant de fort jolies quintettes pour instruments de cuivre. Des quintettes pour cor, pour trompette, pour trombone, pour ophicléïde et pour cornet à piston! mais cela doit être épouvantable! Comment! il s'est trouvé un homme assez abandonné du ciel pour tenter

une si monstrueuse entreprise! Oui, messieurs, tous les goûts sont dans la nature. Et ce qu'il y a de plus étrange encore, c'est que M. Simon Richault a gravé ces quintettes. La chose a paru si bizarre, même aux plus illustres de nos musiciens instrumentistes, qu'ils ont voulu prouver leur étonnement et leur reconnaissance à M. Richault en lui offrant un banquet solennel.

La plus parfaite harmonie n'a cessé de régner parmi les différents instruments, et, à la fin du banquet, le président, dans un *speech* coloré et sympathique, a fait la plus sombre peinture des misères, des souffrances et des angoisses des musiciens, des instrumentistes et des compositeurs, — surtout de ceux qui composent des quintettes pour cuivres. L'attendrissement a gagné l'auditoire; la trompette a pleuré, le trombone a sangloté, le cor a gémi, le cornet à piston s'est mouché, et il est résulté de tous ces bruits confus, de tous ces sanglots entrecoupés une si admirable et touchante symphonie, que si M. Richault pouvait la graver, il ferait sa fortune.

4 novembre 1851.

X

OPÉRA : Reprise de LA REINE DE CHYPRE; Mme TEDESCO, ROGER, MASSOL. — OPÉRA-COMIQUE : Rentrée de BATTAILLE; reprise du SONGE D'UNE NUIT D'ÉTÉ.

La Reine de Chypre a été représentée, la première fois, au mois de décembre de l'année 1841. Les principaux rôles furent remplis par Mme Stoltz, Duprez, Barroilhet, Massol et Bouché. Ce dernier créa le rôle d'Andréa, joué depuis par Brémond et qui avait été écrit pour le pauvre Alizard. On sait combien la voix d'Alizard était sympathique et puissante. Aux répétitions il eut le tort d'avoir trop de succès; on lui retrancha un duo qu'il disait à merveille, et l'artiste, blessé, quitta le rôle et l'Opéra.

J'ai raconté dernièrement l'histoire de la mise en scène de *Robert-le-Diable*. Je pourrais citer ici beaucoup de traits curieux, beaucoup de scènes plaisantes qui précédèrent ou suivirent la première représentation de *la Reine de Chypre*; mais j'ai pour principe de ne jamais attaquer les puissances tombées. Je dirai seulement, parce que tout le monde connaît ce détail, que l'ouvrage avait d'abord pour titre : *le Chevalier de Malte*. M. le consul de France à Nice, qui dirigeait alors l'Opéra, voulant donner un témoignage d'estime et d'admiration sincère à sa première cantatrice, la fit reine de Chypre, et décida que la pièce porterait son nom. M. de Saint-Georges, qui a autant d'amabilité que d'esprit, ne s'opposa pas au couronnement; on n'était pas encore en République. Il remplaça les fiançailles de Lusignan par un mariage en toutes formes, mit deux années d'intervalle entre le quatrième et le cinquième acte, et changea le dénoûment. Le succès légitime et brillant que Mme Stoltz obtint dans le rôle, les hautes qualités dramatiques qu'elle a toujours déployées, ont justifié pleinement et l'hommage de la direction et la complaisance des auteurs.

Après la retraite de M. Léon Pillet, on reprit l'ouvrage, un soir, à l'improviste. C'était, je crois, dans l'automne de 1847. Mlle Masson, tristement entourée, y fit preuve d'un grand talent. Mais elle avait pour partner M. Bordas! On peut juger du reste. La pièce ne fut donnée que deux fois, et on la réserva pour des temps meilleurs.

Il y a donc quatre ans qu'on n'avait pas joué à Paris *la Reine de Chypre*. Outre l'intérêt qui s'attache à toutes les productions d'un compositeur aussi distingué que M. Halévy, cette reprise offrait plusieurs attraits : d'abord, les débuts d'une jeune femme qu'on savait douée d'une voix magnifique; puis la rentrée de Roger et de Massol. Roger, qui a toujours aimé le rôle de Gérard, et qui le comprend dans tous ses détails, l'eût choisi pour ses débuts à l'Opéra, si on ne lui avait pas confié la création nouvelle du *Prophète*. Massol a fait de si étonnants progrès depuis l'époque où il chantait le rôle de Mocenigo, qu'on était très-curieux de l'entendre dans celui de Lusignan.

On disait que l'ouverture avait été entièrement remaniée. C'est une erreur. A part quelques légères modifications, presqu'imperceptibles pour le public,

M. Halévy n'a fait que rétablir l'allégro tel qu'il l'avait écrit dès l'origine. A la première représentation, et dans la suite, on n'exécuta que l'introduction, voici pourquoi :

On était arrivé au dernier moment, et le compositeur n'était pas prêt. Il demanda un sursis pour écrire son ouverture. La direction fut inflexible.

— Accordez-moi trois jours, disait M. Halévy; on les accorde aux condamnés.

— Pas une heure, répondait M. Pillet, je n'ai qu'une parole : je vous ai affiché pour demain, vous serez joué demain.

— Deux jours, de grâce !

— Pas une minute !

— Un jour, rien qu'un jour !

— Pas une minute !

M. Halévy fut enfermé alors dans le cabinet de la direction; il y passa la nuit, et à mesure qu'il remplissait une feuille on la portait à la copie.

Le lendemain, au premier rayon du jour, le prisonnier ouvrit la croisée et rendit grâces à Dieu. Il venait de terminer son travail, et il n'avait pas sujet d'en être mécontent.

Des bruits de pas se firent entendre dans le corridor. M. Halévy songea avec bonheur qu'on venait le délivrer. On l'élargit, en effet, mais on le garda à vue jusqu'au moment de la répétition. C'était une dernière répétition de raccords, comme on dit. Le lecteur n'a pas oublié qu'on jouait le soir.

Enfin, les artistes arrivent l'un après l'autre, en négligé du matin. On se rend dans la salle, et l'orchestre exécute l'adagio de l'ouverture. Il est parfait, comme vous savez; on applaudit; les musiciens frappent leurs pupitres du bout de l'archet. M. Halévy salue.

On attaque l'allégro. Qu'est-ce que cela? Mme Stoltz se récrie :

— Mais c'est le motif de mon air !

— Justement! répond le maître en se frottant les mains, c'est une surprise que je vous ai ménagée.

— Merci de la surprise! Vous déflorez mon air.

— Mais, Madame, je vous prie de remarquer...

Le directeur intervient.

— Madame Stoltz a raison; vous déflorez son air.

— Mais, Monsieur, écoutez-moi donc...

— Vous déflorez son air, mon cher Halévy, il faut couper l'allégro.

Le maestro, exaspéré, poussé à bout, surexcité par une nuit d'insomnie, de captivité et de travail, eut un instant l'idée d'emporter sa partition et de ne plus remettre les pieds à l'Opéra. Mais il réfléchit que cette susceptibilité extrême, cette jalousie étrange et fiévreuse dont Mme Stoltz ne peut réprimer les mouvements convulsifs, et dont elle est la première à souffrir, prennent leur source dans une nature énergique et dans une vive passion pour l'art. Il coupa l'allégro, et maintenant que le public le connaît et l'a si fort applaudi l'autre soir, on comprend que ce dernier sacrifice a dû mettre à une rude épreuve la patience et la bonté, si connues, de l'illustre compositeur.

Un autre changement que j'approuve, c'est de faire entrer d'abord le ténor. Autrefois c'était Mme Stoltz qui entrait la première, et Gérard chantait dans la coulisse quelques fragments de la romance : *Le ciel est radieux*. Aujourd'hui on la chante tout entière sur la scène et Roger la dit à ravir.

Mme Tedesco, qui débutait dans le rôle de Catarina, est une jeune femme de vingt-quatre ans, d'une figure agréable, et qui exprime la bonté et la douceur. Elle a de fort beaux yeux, la bouche finement dessinée, les

dents belles, le cou bien attaché, des épaules superbes. Elle est dans tout l'éclat d'une santé opulente, et bien que les contours de ses formes soient plus riches et plus vivement accusés qu'ils ne le sont d'ordinaire à son âge, Mme Tedesco a le bon esprit de ne point serrer sa taille jusqu'à se donner des étouffements, et elle laisse un libre jeu à ses poumons pour que la voix sorte franche et entière. Cette voix est une des plus étendues dont la nature puisse doter une artiste; elle va du *sol* en bas jusqu'à l'*ut* aigu du soprano, et toutes les notes sont d'une égalité parfaite et d'une justesse irréprochable.

Mme Tedesco est née à Mantoue de parents allemands; elle est israélite. Vaccaï et Lamberti lui ont donné les premières leçons de chant, elle a fait ses études à Milan et a débuté à l'âge de dix-sept ans à la Scala dans le *Guglielmo Tell* de Rossini, et le *Roberto Devereux* de Donizetti.

Elle a chanté ensuite à Brescia, à Gênes, à Vienne et partout avec le plus grand succès. Engagée en Amérique, d'abord pour dix-huit mois, elle y est restée cinq ans; elle s'est fait applaudir à New-York, à la Havane, à Boston. Dans cette dernière ville elle excita

un enthousiasme qu'on pourrait dire sauvage. Mme Tedesco venait de jouer je ne sais plus quel ouvrage; toutes les dames lui avaient lancé leurs bouquets; les jeunes yankees ne voulurent pas rester en arrière; l'un d'eux, pris d'un vrai transport de frénésie et ne trouvant plus de fleurs sous sa main, lui jeta d'abord son chapeau, puis sa canne surmontée d'un gros diamant, puis, à bout de ressources, mais non pas d'exaltation, lui lança son habit sur le théâtre.

L'accueil que Mme Tedesco a reçu du public parisien, pour être moins forcené, n'a pas dû lui sembler moins flatteur. Sans doute aucun de nos dandys n'a ôté son habit, ni même ses gants; nos mœurs s'y opposent. Mais toutes les marques d'approbation qu'on peut donner à une cantatrice, Mme Tedesco les a obtenues. Elle a dit parfaitement son air du second acte, et les notes graves de sa voix, d'une plénitude et d'une homogénéité si admirables, ont fait vivement ressortir la beauté de cette phrase : *Priez pour moi, bons gondoliers!* Elle a très-bien chanté la dernière cabalette en *la bémol* que M. Halévy a écrite exprès pour elle. Peut-être serait-il à désirer que Mme Tedesco articulât le son avec un peu moins de mollesse et un peu plus

de netteté, qu'elle se préoccupât du jeu des autres acteurs, de la situation, de l'ensemble; en un mot, qu'elle fût plus actrice; mais cela viendra.

Roger a composé et joué son rôle en artiste supérieur. Dans le finale du premier acte, dans tous ses récitatifs, d'un bout de la partition à l'autre, il s'est tellement identifié avec la pensée des auteurs, que ceux-ci n'auraient pu lui indiquer aucune finesse, aucune nuance qu'il n'ait de lui-même devinée et relevée. Il a dit avec une tendresse exquise cette phrase si touchante du duo avec Catarina : *Arbitre de ma vie, c'est toi que je vois, je suis près de toi.* Dans le duo avec Lusignan, lorsque Roger reprend l'andante : *Triste exilé sur la terre étrangère*, il le dit à demi-voix et avec un sentiment si profond, qu'un frisson a couru dans la salle. Mais un peu de fatigue, ou toute autre cause accidentelle et passagère, a paru légèrement altérer sa respiration. Roger, depuis son retour, n'a fait que répéter; il s'est donné un mal incroyable; il a chanté à pleine voix à la répétition générale. Ce qui m'étonne, c'est qu'il ait pu arriver au bout de sa tâche sans être brisé ni malade.

On sait que dans le chœur des joueurs sont enca-

drés les délicieux couplets : *Tout n'est dans ce bas monde, qu'un jeu*. Ces couplets font partie du rôle de Mocenigo, et Massol, qui les disait à merveille, aurait bien voulu les garder en devenant Lusignan. Mais on a pensé que, bien que roi d'une île plus connue pour ses vins que pour ses rois, il n'était point de la dignité d'un monarque de chanter une chanson à boire. Les couplets revenaient donc à Marié, artiste plein de zèle, et bon musicien, dit-on, mais si sujet aux rhumes, que cela fait presque partie de son engagement. Toute réflexion faite, on les a détachés du rôle du sénateur pour les donner à Chapuis. C'est une singulière histoire que celle de ce garçon. Il a été reçu au Conservatoire en qualité de baryton; entré dans la classe de Bordogni, sa voix s'est développée dans le haut, et il est devenu ténor. J'ai souvent parlé de lui à propos des concours et des exercices de la petite salle du Garde-Meuble, où il a été toujours remarqué. Engagé à l'Opéra depuis quelque temps, il n'avait pas encore réussi à se faire adopter dans les rôles d'une trop grande responsabilité et d'une trop grande importance. Sa voix, surtout dans les notes graves, est d'un timbre admirable et qui va droit

au cœur. Il a dit ses couplets d'une façon ravissante, et le public en a été si enchanté, qu'on a voulu les entendre une seconde fois. Cette soirée comptera dans la carrière de Chapuis. Il s'est fait plus d'honneur avec ce petit joyau de mélodie, qu'avec de longs et grands rôles qu'il ne pourra aborder que plus tard après bien des études et bien des travaux.

— Qui disait donc que le joyeux Falstaff, le plus rubicond, le plus goinfre, le plus entripaillé des héros de Shakspeare, atteint d'une mélancolie subite, d'une rêverie profonde et d'un secret malaise, avait repoussé avec horreur la coupe remplie jusqu'aux bords de vins généreux, les pâtés monstres et les viandes truffées; qu'on l'avait rencontré maigre et fluet sur le boulevard de Gand, le lorgnon dans l'œil, la figure pâle, se plaignant du gosier, n'allant plus en soirée, et annonçant aux amis je ne sais quels vagues projets de voyage, de repos, de retraite! Allons donc! Falstaff triste! Falstaff allangui et souffrant! Falstaff à Nantes, pays des sardines et du beurre salé! Falstaff retiré du monde et des belles compagnies où il est si bien reçu, si choyé, si fêté! Autant vaudrait annoncer tout de de suite que le diable s'est fait ermite.

Le voilà plus frais, plus gaillard, plus dispos que jamais; voilà son crâne dégarni, ses mèches rouges, sa face enluminée et flamboyante, son ventre enflé et roulant comme un tonneau, ses bras énormes et ses grosses jambes engorgées. Allons, qu'on s'incline et qu'on salue le roi des festins. A boire à Falstaff! Écoutez donc; est-ce là, par hasard, la voix d'un ivrogne, ou d'un homme altéré par l'insomnie, épuisé par la débauche? Quelle pureté, quelle douceur, et à la fois quelle puissance! Comme il enlève ces couplets francs de rhythme, joyeux d'allure, d'une jovialité, d'une bonhomie et d'une verve adorables! Le voilà qui se mêle aux deux inconnues d'un air insolent et fanfaron; le voilà qui déploie dans ce joli trio des séductions irrésistibles. Et dans son duo avec Latimer, où il est d'une fatuité si comique; et dans sa grande scène entre miss Olivia et la reine, lorsque, craignant d'être pendu, il avoue et nie tour à tour la rencontre de la veille, quel esprit, quelle verve et quel entrain! Oh! l'heureux personnage que Falstaff! Oh! l'excellent comédien que Battaille! Et comme le public a battu des mains à son chanteur favori!

Vous n'attendez point de moi, sans doute, que je rap-

pelle un à un les morceaux d'un ouvrage qui n'a jamais quitté le répertoire et que tout le monde a présent à l'esprit. L'introduction si vive et si gaie, l'entrée de Shakspeare et ses couplets si poétiques, la romance de Boulo si ravissante de simplicité et de mélancolie, la scène tumultueuse de l'ivresse, et, pendant le sommeil du poète, le délicieux *cantabile* de la reine. Qui peut avoir oublié ce chœur des gardes-chasse qu'on redemande toujours avec instance, et tout ce second acte, où commence, à vrai dire, le songe d'une nuit d'été ? Y a-t-il rien au monde de plus vaporeux, de plus féerique, de plus charmant que ces grands arbres verts, ces allées discrètes, ces coteaux baignés d'une clarté mate et douce ! On entend l'appel du cor, auquel d'autres cors répondent dans le lointain. Ce sont de vagues harmonies, de mystérieuses plaintes. On dirait vraiment que les esprits du soir décrivent leurs cercles magiques autour des buissons en fleurs et dansent leur ronde légère d'un mouvement plus doux que la sphère de la lune.

9 novembre 1851.

XI

THÉATRE-ITALIEN : NORMA. Rentrée de Mlle CRUVELLI.

Il faut que je vous raconte simplement, sans exagération et sans emphase, ce qu'a été Sophie Cruvelli mardi dernier, jeudi et dimanche, dans un des plus grands rôles du répertoire italien. Si je me laissais aller aux impressions du premier soir, je remplirais cet article de points d'admiration. Telle n'est pas la tâche du critique; il doit rester calme et froid au milieu des acclamations et des trépignements; il doit analyser, comparer, raisonner : en un mot, jeter l'eau sur le feu. *Norma* est devenue en quelque sorte la pierre de touche des cantatrices italiennes; il n'est pas une grande artiste qui, en passant par ce rôle, n'y ait

laissé l'empreinte de sa personnalité. Aussi, pour peu qu'on ait suivi le théâtre, on vous dira : La Malibran faisait ceci, la Grisi faisait cela, la Pasta entrait de cette façon, levait le bras à cette hauteur, et sortait par l'autre côté; toutes choses concluantes, car elles sont sans réplique. J'ai vu la Pasta encore grande à son déclin; j'ai admiré longtemps Giula Grisi, qui, jeune et belle et flattée, a eu le bon esprit et le bon goût d'imiter la Pasta, dont elle était l'élève et presque l'enfant chérie; je n'ai pas manqué une seule représentation de cette pauvre et illustre Malibran. Tous ces souvenirs, si présents à mon esprit, ne m'ont pas empêché de remarquer ce qu'il y a d'imprévu et de saisissant dans Sophie Cruvelli, la jeune et digne héritière de tous ces talents et de toutes ces gloires. Je me demande, avant d'entrer dans tout autre examen, si j'ai été touché, ému; et tous ceux qui ont assisté à ces représentations de *Norma*, doivent convenir qu'ils ont tressailli plusieurs fois aux accents de cette voix pénétrante. Ce qui fait que Sophie Cruvelli a une action si directe et si puissante sur le public, c'est qu'elle est d'abord une artiste éminemment dramatique. Elle a une grande noblesse d'attitude et de gestes, la dé-

marche imposante et hautaine, la lèvre dédaigneuse, l'ironie dans le sourire, la flamme dans le regard. Dans les scènes de jalousie, de colère ou de vengeance, je ne puis la comparer qu'à Rachel, car si je cherche parmi les cantatrices, même les plus célèbres et les plus vantées, je ne leur trouve avec Sophie Cruvelli, sous le rapport du jeu, de la passion, de l'énergie, aucun point de ressemblance ou de rapprochement.

Elle a donc paru sur la scène, pâle et tremblante d'une émotion qu'elle s'efforçait en vain de dominer, mais fièrement drapée, le bras nu, le front ceint de sa couronne de chêne. Quelques applaudissements timides l'ont saluée avec plus de politesse que d'enthousiasme. C'étaient des amis qui se souvenaient du succès qu'elle avait obtenu dans *Ernani* à la fin de la saison dernière, et qui l'encourageaient au moment où elle abordait cette seconde et plus redoutable épreuve. La grande majorité du public est demeurée attentive, froide et plutôt sévère. Mlle Cruvelli a jeté les premières phrases de son récit au milieu du plus profond silence. On l'attendait à la dernière note où la Grisi excellait, note d'une pureté exquise, d'une gradation magistrale, que la cantatrice

filait et diminuait avec une ténuité extrême, un art infini.

Pace vi'ntimo e il sacro vischio io mieto

Que Mlle Cruvelli eût manqué ce *mieto*, qu'elle eût tenu la note une seconde de moins que la Grisi, elle eût été perdue sans retour dans l'esprit routinier de certains dilettanti. Voilà à quoi tient souvent le succès ! Heureusement pour elle, Mlle Cruvelli, dont la voix jeune, pure, flexible, se joue de toutes les difficultés, a filé la note dangereuse avec une limpidité admirable, et s'est montrée encore plus habile que sa devancière dans ce que les Italiens appellent *smorzare*, diminuer et éteindre le son. Dès ce moment, sa cause était gagnée. Les dilettanti, soulagés d'un grand poids, ont vu qu'ils pouvaient applaudir sans se déjuger ni se compromettre.

Mlle Cruvelli a chanté l'andante de la fameuse cavatine à *mezza voce* avec un recueillement profond, une pudeur voilée et craintive, comme il convient à une prêtresse sacrilége qui, après avoir trahi ses devoirs, n'ose plus élever sa prière jusqu'à la chaste déesse dont le rayon, terne et froid comme un glaive,

lui perce l'âme d'épouvante. Mais bientôt l'image de l'homme qui l'a perdue trouble et bouleverse sa pensée; la majesté des rites, l'étonnement douloureux des prêtres, des druides, des vierges qui l'entourent, ne peuvent plus contenir les élans de sa passion criminelle; l'invocation fait place à des mots profanes, incohérents; ce n'est plus à la divine chasseresse, à la triple Hécate, que s'adresse sa voix suppliante : elle défie, elle menace, elle jure de protéger son amant contre toutes les puissances du ciel et de la terre.

E contra il mondo intero
Difesa à te sarò.

Mlle Cruvelli a dit cette cabalette avec un égarement fiévreux, une foudroyante énergie. Elle a parcouru du haut en bas l'échelle de sa voix si étendue et si égale, comme pour y chercher les notes les plus vibrantes et les plus passionnées, elle a soulevé dans la salle un tonnerre d'applaudissements.

Mme Malibran, au contraire, chantait le largo d'une voix ferme, accentuée, sonore, avec une sérénité et un calme inaltérables, comme si elle avait espéré

par cette sécurité feinte, par cette hypocrisie solennelle, en imposer à l'auditoire et cacher le fond de son âme à la déesse qu'elle implorait. Puis, sa prière finie, elle s'avançait vers la rampe, ramenait son voile sur ses traits décomposés, et disait l'allegro à demi-voix, avec une honte et une confusion inexprimables. J'ai voulu noter cette différence essentielle, pour montrer comment les artistes qui ne copient personne et n'obéissent qu'à leur propre inspiration, peuvent comprendre et interpréter la même scène, le même morceau, de deux manières diverses et souvent opposées. Si j'avais à me prononcer entre ces deux versions également plausibles, je dirais que la Malibran, s'inspirant de son caractère de prêtresse, se montrait plus grande, plus stoïque et plus austère, et que la Cruvelli, n'exprimant que les sensations de la femme, a été plus humaine et plus touchante. Sans compter que par la contexture du morceau et par l'usage du théâtre qui veut que l'allegro soit chanté plus vivement que l'andante, le poète et le compositeur semblent s'être rangés, d'avance, du côté de la Cruvelli.

Et puisque j'ai nommé le poète, qu'il me soit permis de regretter que le style et les vers de Romani

soient perdus pour un auditoire français. La situation est comprise en gros par le public, le détail et la nuance lui échappent nécessairement. L'artiste qui veut rendre non-seulement la pensée et le sentiment, mais l'expression et la couleur de la phrase, risque de sembler outré, lorsqu'il n'est que fidèle. Rien n'est plus charmant, plus poétique et plus frais, que le duo où Adalgisa vient faire l'aveu de son amour à Norma. La pauvre fille exagère, pour s'excuser, les mérites et les séductions de son amant. « Ses paroles, dit-elle, étaient douces comme le son de la harpe éolienne. »

Dolci com' arpa eolia
Eran le sue parole!

Norma fait un retour sur elle-même et dit dans un aparté plein de trouble et d'amertume : « C'est ainsi que j'ai été séduite : *Io fui cosi sedotta!* » A l'exception de la Malibran, personne n'appuyait sur ce passage. Mlle Cruvelli, guidée par son instinct d'artiste et de femme, car elle n'a pu entendre la Malibran, a tiré un grand effet de ces trois mots qu'elle dit d'une voix pleine et grave. Dans le trio final, elle lance à la tête du malheureux Pollione l'imprécation célèbre :

Va, non tremare, o perfido! avec l'impétuosité et la véhémence d'une lionne blessée. Elle a des poses d'une ampleur et d'une beauté remarquables, surtout lorsqu'elle couvre d'un geste souverain Adalgisa abîmée à ses pieds, Mais, le dirai-je? pendant ce trio, Mlle Cruvelli m'a paru se préoccuper un peu trop du public; elle semblait se complaire en quelque sorte dans l'effet qu'elle produisait. Ce n'est qu'à partir du second acte que l'artiste a disparu pour faire place à la femme abandonnée et trahie, à la mère qui tremble pour ses enfants, à l'amante dévouée et sublime qui se venge en pardonnant. Mlle Cruvelli a été très-belle et très-dramatique dans la scène où, emportée comme Médée par sa fureur jalouse, elle lève le poignard sur ses enfants endormis. L'hésitation qui précède le crime, l'ivresse instantanée et sanglante qui jette un voile sur les regards du meurtrier, la joie d'avoir échappé à cette hallucination sinistre et de pouvoir presser sur son cœur les pauvres petits qu'on a été sur le point d'immoler, toutes ces émotions, toutes ces anxiétés, toutes ces transes, ont été supérieurement rendues par Sophie Cruvelli. Et lorsque enfin Adalgisa, dans cette lutte suprême de tendresse et de

dévouement, promet de prendre soin des enfants de sa rivale, de les élever et de les chérir comme les siens propres, quel ravissement, quel délire chez cette mère éplorée, quelles fusées de notes rapides, brillantes, légères, quelle profusion de traits d'une délicatesse et d'une grâce exquise; et comme la cantatrice, en s'entourant cette fois de tous les prestiges, de tous les enchantements de son art, sait rester dans le rôle et dans la situation!

Personne n'a mieux dit, ni avec plus de vérité et de passion, ce passage magnifique de la grande scène avec Pollione : « Oui, j'ai levé le poignard sur nos enfants! vois donc, vois, malheureux, à quoi tu m'as poussée! Je n'ai point frappé... mais je pourrais, dans un moment de folie, consommer l'horrible forfait, je pourrais oublier un instant que je suis mère! »

Si sopr'essi alzai la punta,
Vedi, vedi a che giunta!
Non ferii, ma forse adesso
Consumar potria l'eccesso,
Un istante d'esser madre
Mis poss'io dimenticar.

Et lorsque Pollione, tombé à ses genoux, la supplie

d'épargner les jours d'Adalgisa, rien ne saurait exprimer la joie sauvage, la férocité voluptueuse et insensée, l'indéfinissable mépris qui éclaire d'une lueur terrible les traits de l'artiste : « Tu pries enfin, lui dit-elle en se relevant de toute sa hauteur, tu pries! C'est trop tard ! Je veux te frapper... dans son cœur ! »

Preghi alfine, indegno, è tardi!
Nel suo cor ti vo ferire...

Après ce dernier effort, brisée, anéantie, cette femme ne songe plus qu'à pardonner et à mourir. Mlle Cruvelli a fort bien compris que la colère et la vengeance devaient tomber à l'approche du supplice. Elle dit avec une tendresse et une douceur infinies ces mots touchants : *Qual cor perdesti! Qual cor tradisti!* Elle pleure et fait pleurer dans la prière finale. Voilà l'analyse abrégée de ce grand rôle, tel qu'il a été joué par Mlle Cruvelli. Le succès ne pouvait être plus complet, plus bruyant, plus spontané, plus unanime. Maintenant, qu'on prenne la loupe et qu'on relève çà et là des aspérités, des inégalités de talent qui s'adouciront par le frottement de la scène et par ces communications sympathiques et fréquen-

tes qui s'établissent entre l'artiste et le public, que l'on multiplie les remarques, les leçons, les conseils, je le veux bien; cette sévérité, si loin qu'on la porte, ne peut qu'honorer Mlle Cruvelli et lui être avantageuse et salutaire. Ce qui est certain, ce que nul ne peut contester, c'est que Sophie Cruvelli réunit les qualités les plus éminentes de la tragédienne et de la cantatrice, qu'elle est douée d'une voix prodigieuse, d'une rare intelligence et d'un profond sentiment dramatique; ce qui est certain encore et qui vaut mieux que tout cela, à mon avis, c'est qu'elle entre à peine dans la carrière et qu'elle n'a pas vingt-deux ans!

Mlle Corbari a été charmante dans le rôle d'Adalgisa : elle a modéré cette vivacité de pantomime que j'ai dû lui reprocher dans un de mes derniers articles. Le public, enchanté de cette double marque de docilité et de goût, n'a cessé de l'applaudir. Mlle Corbari doit comprendre à présent de quel côté sont ses véritables amis. Ceux qui l'ont poussée à débuter dans *Lucie* l'ont exposée, de gaîté de cœur, à un échec inévitable; ceux qui lui ont conseillé de reprendre Adalgisa lui ont fourni l'occasion d'une revanche et d'un succès. Il est cependant plus

que probable qu'elle en voudra toujours à ces derniers qui l'ont sauvée, et qu'elle gardera pour les premiers qui ont failli la perdre, toute sa gratitude et toutes ses préférences. C'est l'éternelle histoire du cœur humain, et surtout du cœur des artistes.

Je dois féliciter Pardini d'avoir si bien réussi dans le rôle ingrat, impossible et souvent ridicule, de Pollione; mais je dois féliciter encore plus Mlle Cruvelli d'avoir trouvé à côté d'elle, un artiste qui, par sa tenue, par son jeu, par son talent, l'a si bien secondée. Le rôle a été écrit pour Reina, qui avait presque la voix d'un baryton, et depuis tous les ténors ont été forcés de le transposer. A l'insignifiance et à la gaucherie du personnage venait se joindre, pour comble d'infortune, la disproportion du registre. Aussi Pollione a toujours passé pour être l'épouvantail et le cauchemar des ténors. Pardini est, je crois, le premier, depuis Reina et Donzelli, qui l'ait chanté tel qu'il est écrit. Il a fort bien dit sa cavatine, qui est d'un caractère entraînant et martial, a soutenu avec assez de dignité le choc de ces deux passions qui se tournent contre lui dans le trio du premier acte, et n'a paru ni guindé, ni froid, ni odieux dans la scène

finale. Réussir dans un mauvais rôle, c'est doublement réussir.

Mais savez-vous qui était, ce soir-là, le plus heureux de tous? C'était Susini. Il tenait enfin son rôle d'Oroveso. C'était son ambition, son rêve. D'autres, comme César, préfèrent être les premiers dans un village plutôt que les derniers dans Rome. Susini s'est contenté d'être le dernier partout, à une condition seulement, pourvu qu'on lui promît qu'un jour, dans deux ans, dans trois ans, il jouerait Oroveso.

Vous ne voyez pas apparemment, ni moi non plus, je l'avoue, ce qu'il y a de si engageant dans ce rôle de grand-prêtre, qui n'a que quatre mesures dans l'introduction et un jeu presque muet dans la scène du dénouement. Mais Susini avait ses raisons : il comptait sur un certain air du second acte, air fort peu développé, assez monotone et que je soupçonne fort Bellini d'avoir placé là pour donner un peu de repos à la prima donna; mais, tel qu'il est, cet air convient parfaitement à la voix de Susini : il s'y voyait applaudi d'avance, il le fredonnait le soir à son coucher, le matin à son réveil. Jugez de sa joie, de son bonheur, lorsqu'on lui apporta le billet de répétition ! Car

enfin, le rôle d'Oroveso a été joué par Lablache; voilà sa grandeur, voici sa décadence : un soir, que M. Vatel n'avait point de grand-prêtre sous la main, il fit débuter dans ce rôle, à l'improviste, le bottier de Mario. Et le public ne souffla mot. Heureux public! mais Susini n'a jamais su l'histoire du bottier; il ne connait que Lablache, il ne relève, il ne descend que de lui. Le voilà donc qui arrive à la répétition de fort bonne heure, écoute avec toute l'attention et toute la bienséance dont il est capable, les airs, les duos, les trios de ses camarades, et lorsqu'il croit que son tour est venu, il fait un pas vers la rampe, tousse légèrement comme pour essayer sa voix et s'apprête à chanter. Que faites-vous là, monsieur Susini? lui dit poliment le chef d'orchestre. — Mais je chante mon air. — Quel air? dit le chef d'orchestre, étonné. — Quel air? demandent les violons. — Quel air? répètent les choristes. — Comment, quel air? mais mon air du second acte, mon grand air, je n'ai que celui-là. — Ah! c'est que tout le monde le passe, regardez plutôt la partition : il y a une oreille à la page. — Le pauvre Susini, plus mort que vif, pousse un soupir de basse-taille à faire trembler le plafond. Tel dut être le désap-

pointement de Jacob lorsque après sept ans de labeur, il se réveilla le lendemain de ses noces et se trouva près de Lia. — Eh bien! s'écria Susini avec une résignation sublime, je consens encore à jouer sept mauvais rôles pourvu que vous me laissiez mon air. — On lui a laissé son air, il l'a fort bien chanté, c'est une justice à lui rendre; mais il n'y a pas produit le moindre effet; au lieu que, dans l'introduction et dans le finale, il a été vraiment remarquable.

Somme toute, la représentation n'a rien laissé à désirer. Je voulais me rabattre sur le chœur, chercher noise à l'orchestre pour jeter un peu d'ombre au tableau, et relever la fadeur des louanges par un petit grain de blâme; mais je ne puis le faire en sûreté de conscience, car tout le monde a bien marché. Il ne me restait qu'une ressource : c'était de quereller M. Hiller; mais il a tout rétabli, tout remis à sa place, jusqu'à la grosse caisse et aux cymbales! On ne saurait se rendre plus vite, ni de meilleure grâce.

19 novembre 185

Digitized by Google

XII

OPÉRA-NATIONAL : LA PERLE DU BRÉSIL, de FÉLICIEN DAVID

La Perle du Brésil a obtenu, samedi soir, à l'Opéra-National, un succès d'enthousiasme. C'est un premier fait que je dois constater; car pendant les quatre heures et demie qu'a duré la représentation, il n'y a eu, ni dans les grandes ni dans les petites places, ni aux loges, ni aux stalles, ni au parterre, ni au paradis, une seule personne qui n'ait battu des mains à chaque morceau, et souvent au milieu du morceau.

Des mélodies charmantes, une orchestration riche

Digitized by Google

originale, colorée, de ravissants détails, pas une phrase triviale ou commune, voilà ce qui frappe tout d'abord dans cette œuvre distinguée. J'analyserai la musique sans m'occuper du poème, et je crois que les auteurs doivent m'en savoir gré. Le poème n'existe pas; il n'y a pas l'ombre d'intérêt, de fable, d'intrigue, dans ce tissu d'invraisemblances, de contradictions et d'inepties. Cela ne se discute pas : je défie qui que ce soit de le raconter. Dans le *Désert*, dans le *Moïse*, dans le *Colomb*, dans l'*Eden*, dans toutes ses odes-symphonies, composées d'après les mêmes procédés, mais avec plus ou moins de succès, Félicien David, sans attacher une bien grande importance au canevas sur lequel il brodait ses capricieuses arabesques, avait du moins rencontré des poètes, M. Colin, M. Méry surtout, qui, sans vouloir primer en aucune façon le musicien, lui avaient fourni de beaux vers et un cadre raisonnable. C'est la première fois que le compositeur essaie de se passer de toute sorte d'action, de pièce, de donnée, de sujet. Le *libretto* sans nom qu'il a mis en musique, ou plutôt les paroles informes qu'on a adaptées après coup sous ses notes, dépassent, par le décousu, par l'incohérence et par le vague, les rêves

d'un malade ou d'un visionnaire. Je dirai tout à l'heure l'inconvénient qui en résulte pour l'œuvre nouvelle de Félicien David, même si l'on veut la considérer comme la plus remarquable et la plus complète de ses odes-symphonies.

L'ouverture est une des pages les mieux réussies. Elle débute par un beau motif que nous rencontrerons plus tard dans le chœur final du premier acte; mais l'orchestre le dit d'un mouvement plus large et plus majestueux. Un solo de violoncelle, fort bien exécuté par M. Massart, exprime dans toute sa grâce et toute sa fraîcheur le chant du Bengali ou du Misoli, que mademoiselle Duez nous fera entendre dans sa ballade. A ce chant succède un *allegro moderato* où vient pour la première fois le motif du duo du second acte entre l'amiral et Rio ; dans la *stretta*, le même motif est repris en *la mineur*, par le violoncelle, le basson, et la clarinette dans les cordes graves. Avec cette admirable entente du coloris et ce soin de détails qui caractérisent le talent de Félicien David, il a su intercaler entre ces deux allégros de petits épisodes délicieux, des phrases incidentes qui sont d'un effet charmant.

Au lever du rideau, on célèbre une cérémonie

quelconque, une messe, un enterrement, un baptême, dans une chapelle invisible à la gauche du spectateur. Sur une marche en sourdine et dans ce rhythme carré que l'auteur affectionne, Rio, matelot de son état, donne les détails de la fête dans un récit qu'interrompt le son des cloches. Le carillon est noté et rhythmé avec le même soin et la même carrure (car Félicien David est le métronome incarné), et l'auteur n'a voulu confier à personne ce détail important de sa partition. C'est lui-même qui s'est chargé des fonctions de sonneur. Si le public l'avait su, on eût bissé le carillon. Une prière fort touchante, accompagnée par l'orgue, est dite d'abord par les femmes et répétée sur la scène par des matelots qui se mettent à genoux. L'entrée de l'amiral a beaucoup d'énergie et de caractère, et l'on a remarqué surtout le refrain du chœur sur ces mots : *Partons, amis, et que le Ciel!...* refrain qui termine l'introduction d'une manière grandiose et entraînante.

La romance du ténor, en *ré bémol*, est une des plus jolies choses qu'on puisse entendre. Il faut noter au second couplet un de ces effets dont David a le secret et qui donnent de la variété et de l'originalité à ses

moindres accompagnements. Le mouvement de la romance est un 6/8. Sur la troisième et la sixième croche de la mesure, on remarque une tenue de flûte et de cor qui ajoute aux dessins de la harpe beaucoup de suavité et de charme.

Un petit trio, dont le motif est exposé en canon, sert de cadre à la ballade de Mlle Duez : *Entendez-vous dans les savanes.* Rien de plus frais, de plus vaporeux, de plus poétique. Sur cette tenue d'accords plaqués par le chœur. Mlle Duez fait des arpéges très-brillants, et qui révèlent, chez la jeune cantatrice, une vocalisation facile et un talent exercé.

L'air de basse, en *sol mineur*, se termine par un vigoureux allégro qui a le tort de rappeler le duo des *Puritains.*

Le boléro en *ut*, avec accompagnement obligé de tambour de basque et de castagnettes, n'a pas produit tout l'effet qu'on aurait pu attendre, parce que la pauvre Mlle Guichard avait tellement peur, qu'elle est montée d'un quart de ton. Poussée par son effroi et sentant bien qu'elle s'en allait dans les frises, on ne sait plus où la jeune artiste serait parvenue, si les chœurs, tenant ferme, n'avaient enchaîné cet essor

malencontreux. L'arrivée de Rio, qui, sur une cadence rompue, vient annoncer l'enlèvement de la Brésilienne, a produit, en ce moment d'hésitation et de trouble, une diversion salutaire ; et après une phrase large et noble qui commence à l'unisson, le finale du premier acte s'achève avec une pompe, une ampleur, une sonorité magnifiques.

Le rideau se lève au second acte sur un chœur en *si bémol* d'une placidité et d'un calme admirables. Le rhythme de ce joli morceau est aussi varié qu'original. Le boléro en *sol mineur* et la danse portugaise seront bientôt sur tous les pianos; mais à tous les airs, à toutes les danses du monde, brésiliennes, espagnoles ou portugaises, je préfère le duo d'amour entre M. Philippe et Mlle Duez, et que ces deux artistes ont chanté à ravir. Il ne s'agit plus ici de dessins de harpe ou de flûte, d'habileté de pinceau, de richesse de couleurs ; c'est l'âme qui parle, c'est la passion qui fait vibrer et tressaillir les cordes les plus intimes de l'être. Après ce charmant duo, j'ai été médiocrement touché, je l'avoue, par le défilé des troupes sur le pont du vaisseau, par l'appel du tambour et des deux petites flûtes à l'unisson, par la marche guerrière en *ré*

majeur, par l'air de compliment de Mlle Duez, et par un grand duo, ni sérieux ni bouffe, entre l'amiral et Rio. Mon attention n'a été sollicitée de nouveau que par le beau quatuor en *la bémol*, où les voix sont disposées de main de maître, et par la catastrophe finale dont l'effet ne saurait se décrire.

Le troisième acte m'a paru délicieux d'un bout à l'autre. Il débute par une symphonie descriptive comme Félicien David sait les faire. Un vague souvenir de la tempête est reproduit pianissimo par l'orchestre en sourdine, puis un petit quatuor de clarinette, de flûte et de hautbois imite le gazouillement des oiseaux sous la voûte des forêts vierges, dans cette inextricable végétation tropicale. Là-dessus le rideau se lève et l'orchestre joue une adorable rêverie, pendant que Zora, *la Perle du Brésil*, dort mollement balancée dans son hamac. Le réveil de la jeune fille, ses couplets du misoli, son duo avec Lorentz, ont soulevé de fréquentes salves d'applaudissements.

Mais le morceau capital de cet acte est le beau chant de guerre en *la majeur*, que la salle entière a redemandé à grands cris. C'est un de ces chants magnifiques et

populaires qui se gravent aisément dans la mémoire, et dont le peuple se souvient dans les jours de gloire ou de combat.

Maintenant que j'ai rendu justice aux beautés que renferme la partition nouvelle, j'exposerai avec la même franchise mes objections et mes doutes. Ce qui me paraît manquer à cette œuvre, si curieusement ciselée, c'est le souffle, c'est la vie, c'est l'unité de couleur et de style, la déduction logique des sentiments et des idées, l'enchaînement des situations, la cohésion des parties fort remarquables si on les prend séparément, mais qui ne tiennent pas, qui sont plutôt collées que jointes. En se privant volontairement d'une trame forte et serrée, Félicien David a éparpillé les trésors de sa palette ; il a négligé l'ensemble et s'est perdu dans les détails. Il a fait, si l'on peut dire, une suite de tableaux charmants, mais non pas une toile fortement conçue et largement dessinée ; en un mot, comme je l'ai fait pressentir dès le début de ce compte-rendu, il n'a pas écrit un drame lyrique, mais une ode-symphonie, ce qui est bien différent.

L'exécution, en général, a été excellente. Il faut féliciter d'abord M. Varney, qui a conduit merveil-

leusement son jeune orchestre. Il faut féliciter mademoiselle Duez et la placer parmi les artistes les plus intelligentes, les meilleures cantatrices que nous ayons. Elle a chanté et vocalisé ses morceaux les plus difficiles en digne élève de Mme Damoreau.

M. Philippe, le jeune ténor, a une voix d'un timbre infiniment agréable et d'une égalité parfaite. Il donne les *la* et les *si* sans le moindre effort et la moindre contraction de visage. Il doit seulement apprendre à marcher et à s'habiller.

M. Bouché était si ému, que sa voix tremblait comme celle d'un homme qu'on eût plongé dans un bain froid. Mais ce chanteur, qui s'est fait applaudir à l'Opéra et sur les principaux théâtres étrangers, joint la meilleure méthode à un organe puissant, sonore, étendu. Il a vocalisé supérieurement dans le grave un passage très-scabreux à la fin de son duo.

La foule viendra sans doute à *la Perle du Brésil*, car, s'il n'y a point de pièce, il y a un spectacle. La direction n'a rien négligé pour que la mise en scène fût digne du nom de l'auteur. Il y a un fort beau vaisseau, vu de face et coupé à la hauteur du grand

mât, une décoration splendide au troisième acte, des manœuvres, des défilés, des cortéges, des danses, et même des tours de force exécutés brillamment par Bénier, le ci-devant monstre de l'*Ambigu*.

20 novembre 1851.

XIII

OPÉRA-COMIQUE : LE CHATEAU DE LA BARBE-BLEUE, opéra-comique en trois actes, paroles de M. DE SAINT-GEORGES, musique de M. LIMNANDER, débuts de M. DUFRESNE.

M. Eugère Sue a publié, il y a quelques années un roman plein de surprises et d'aventures, intitulé *le Morne-au-Diable*. Voici ce que M. de Saint-Georges a fait de ce récit, en le transportant sur la scène. Il y a, dans le roman du *Morne-au-Diable*, un Gascon bien amusant, qui commence par avaler des fourchettes, et qui finit par se dévouer à l'infortune de deux proscrits avec une probité et une grandeur héroïques. L'auteur de la pièce a dédoublé ce personnage; il a coupé le Gascon en deux hommes

complets dans leur genre; il a donné à l'un toutes les nobles qualités : la bravoure, la générosité, l'amour, le dévoûment ; à l'autre, tous les défauts et tous les ridicules : la poltronnerie, la fatuité, le mensonge, l'extérieur bouffon, le pourpoint râpé et l'escarcelle vide. Les deux rôles sont bien posés, bien distincts, bien vivants; tels vous les voyez au début, tels vous les retrouverez au dénoûment du drame; car au théâtre, où l'analyse intérieure est interdite, on n'accepterait pas facilement ces contrastes trop heurtés, ces brusques transitions du vice à la vertu et du grotesque au sublime.

Gaston de Rochembault (c'est l'aventurier honnête et poétique), après avoir dissipé sa fortune en mille folies de jeunesse, part pour les Grandes-Indes afin d'y recueillir l'héritage d'un de ses oncles. Je dois dire tout de suite, en l'honneur de Gaston, qu'au milieu de ses plus grands égarements, de ses plus téméraires entreprises, un souvenir qui est resté noble et pur au fond de son âme, l'a préservé de toute action et de toute pensée indignes d'un gentilhomme. L'image d'une jeune fille qu'il n'a fait qu'entrevoir à la cour de Versailles, et le refrain d'un air que la belle

inconnue avait chanté en s'accompagnant de la harpe, sont tellement gravés dans la mémoire et dans le cœur de Gaston, que les femmes les plus renommées par leur beauté et par leur grâce n'ont pu effacer cette image, que les voix les plus mélodieuses et les plus enchanteresses n'ont pu lui faire oublier ce refrain. Au moment où Gaston débarque aux Indes, il n'est bruit que d'une Barbe-Bleue femelle, la contre-partie du conte de Perrault, d'une veuve extraordinaire et diabolique, qui, retranchée dans un château inaccessible, y fait une effrayante consommation de maris. Nul ne connaît au juste ni l'âge ni les traits de cette horrible femme; on lui donne de vingt à soixante ans; les uns la disent fort belle, d'autres, laide à faire peur; ce qui est certain, c'est que ses richesses sont immenses et son caractère fort changeant. Les maris ne lui durent guère plus que cinq à six mois, quelquefois six semaines, et ils meurent tous des morts les plus étranges et les plus mystérieuses. Celui-ci fait un faux pas et dégringole dans l'abîme, celui-là est englouti par les flots. Un troisième n'a que le temps d'éternuer et s'en va dans l'autre monde avant qu'on lui dise : Dieu vous bénisse! Un quatrième

est emporté par un coup de feu tiré par un chasseur invisible. En un mot, c'est un véritable coupe-gorge que ce château de la Barbe-Bleue. Cependant l'on n'a point de preuves contre la digne veuve qui explique tous ces *accidents* de la manière la plus simple et la plus naturelle; ses complices, car on voit rôder autour de ce château maudit toutes sortes de figures patibulaires, jouissent d'une scandaleuse impunité; enfin Mirette, la jeune esclave indienne et la confidente de la Barbe-Bleue, est presque aussi inexplicable et aussi ensorcelée que sa maîtresse. Il n'en faut pas davantage pour piquer la curiosité de Gaston. Mirette, qui s'est moquée de lui, après lui avoir promis de lui servir de guide, s'évanouit par une issue secrète. Le jeune homme, ébranlé un instant par cette disparition subite, s'entête plus que jamais dans sa folle entreprise. Il ira jusqu'au château de la Barbe-Bleue, dût-il ramper comme un serpent par des conduits souterrains, dût-il enfoncer ses ongles dans le granit du rocher sur lequel s'élève à pic la redoutable forteresse. —Eh bien! je vous y conduirai, moi! s'écrie avec un accent gascon des plus prononcés le chevalier Hercule de Lantillac, quatrième mari de la Barbe-Bleue.

Google

Le second acte se passe dans le pavillon de la veuve. Gaston, conduit par le chevalier, qui connaît bien les êtres de la maison, pénètre dans l'intérieur du château. Mais, ô prodige ! Est-ce donc là ce monstre qu'on a surnommé la Barbe-Bleue? C'est une jeune femme, une beauté ravissante. En croira-t-il ses yeux? Cette femme ne lui est pas inconnue ! c'est son apparition, son rêve, sa vision de Versailles. Il veut tomber à ses pieds; elle se rit de lui; il la poursuit, elle s'échappe; il l'implore, elle chante. Plus de doute, c'est elle! Mais il va se passer d'horribles choses. Ce sont d'abord des pirates français, commandés par un flibustier mystérieux, qui vient prendre les ordres de la châtelaine et s'éloigne à pas de loup, comme il est venu, c'est ensuite un farouche boucanier qui parle en maître et fait les honneurs du château. Vous me direz qu'on ne *boucane* pas aux Grandes-Indes, et qu'une place de boucanier, fort lucrative à l'île de la Tortue, est une véritable sinécure aux environs de Madras; voilà bien des scrupules. Ce boucanier n'est pas plus boucanier que vous et moi; c'est un pur déguisement de fantaisie. Le couvert est mis. Le boucanier, puisque boucanier y a, soupe, chante et boit sans défiance;

mais voilà qu'il chancelle et s'affaisse, sa vue se trouble, sa voix s'éteint, ses genoux se raidissent. Sur un signe de la Barbe-Bleue, messieurs les flibustiers français entrent sournoisement et l'enlèvent. Le chevalier de Lantillac, quatrième mari de la veuve, caché dans un cabinet secret, assiste en tremblant à la mort présumée et à l'enlèvement de son successeur. Gaston est sur le point de devenir fou.

Au troisième acte, tout s'explique et tout le monde est de retour à Saint-Germain. Les habitants du *Morne-au-Diable*, qui, pour donner le change aux indiscrets, s'entouraient de si singulières précautions, n'étaient, au dire de M. Eugène Sue, que Jacques de Monmouth et sa femme, poursuivis tout à la fois par Louis XIV et par Guillaume, prince d'Orange. Il est vrai que le duc de Monmouth, fils naturel de Charles II, a eu la tête tranchée sur l'échafaud, le 15 juillet 1685, mais quelques partisans fanatiques de ce prince croyaient fermement qu'un autre avait péri à sa place, et l'on a même soutenu que Jacques de Monmouth n'était autre que ce fameux prisonnier au masque de fer qui a fourni naguère à l'Opéra-Comique le sujet de *Raymond* ou *le Secret de la Reine*. Il ne fallait donc

plus songer ni à Monmouth ni au Masque de fer. Dans la version de M. de Saint-Georges, sous les traits de la Barbe-Bleue et du boucanier, se cachent le duc de Berwick et sa sœur, neveu et nièce de Jacques II, ce roi détrôné et faible auquel Louis XIV accorda à Saint-Germain une si généreuse hospitalité. Le jeune duc est parti *incognito* pour les Indes pour armer des vaisseaux et recruter des troupes dans l'espoir d'opérer une descente sur les côtes d'Angleterre. Jacques II, qui se défie avec raison du caractère bouillant et du zèle emporté de son neveu, a exigé que la jeune duchesse de Berwick ou de Lancastre (elle prend volontiers les deux titres, bien que demoiselle), fût de ce voyage aventureux et ne quittât point son frère un instant. Mais il paraît, toujours d'après M. de Saint-Georges, que la fille, ne se sentant plus assez d'influence pour modérer l'ardeur de son frère, exposa l'état des choses au roi son oncle, celui-ci en conféra avec son royal hôte Louis XIV, et les deux monarques, d'un commun accord, ouï leur conseil intime, madame de Maintenon consultée, expédièrent aux Indes une trentaine de flibustiers pour enlever le jeune imprudent. Les détails de cette

grande affaire sont conservés précieusement aux archives de l'Opéra-Comique, et seront d'une extrême utilité aux historiens futurs. Toujours est-il que voilà tout notre monde à Saint-Germain; le Berwick d'abord et sa sœur après lui, et après sa sœur, l'amoureux Gaston, et après Gaston, Lantillac, Mirette *e tutti quanti*. Le bon roi d'Angleterre se réjouit d'embrasser sa famille; mais il est fort gêné. Vous aurez peut-être lu quelque part les grandes libéralités de Louis XIV pour ce roi chassé de ses États. « La reine d'Angleterre, arrivée avant son mari, fut étonnée de la splendeur qui environnnait le roi de France, de cette profusion de magnificence qu'on voyait à Versailles, et surtout de la manière dont elle fut reçue. Le roi alla au devant d'elle jusqu'à Chatou : « Je vous rends, madame, lui dit-il, un triste service; mais j'espère vous en rendre bientôt de plus grands et de plus heureux. » Ce furent ses propres paroles. Il la conduisit au château de Saint-Germain, où elle trouva le même service qu'aurait eu la reine de France; tout ce qui sert à la commodité et au luxe, des présents de toute espèce, en argent, en or, en vaisselle, en bijoux, en étoffes. Il y avait parmi tous ces présents

une bourse de dix mille louis d'or sur la toilette. Les mêmes attentions furent observées pour son mari, qui arriva un jour après elle. On lui régla six cent mille francs pour l'entretien de sa maison, outre les présents sans nombre qu'on lui fit ; il eut les officiers du roi et ses gardes. Toute cette réception était bien peu de chose auprès des préparatifs qu'on faisait pour le remettre sur son trône. Jamais le roi ne parut si grand, etc. » Malgré ce témoignage historique de la plus incontestable exactitude, et quoi qu'en aient pu dire madame de Sévigné, madame de La Fayette et Voltaire, je vous répète que le roi Jacques était fort mal dans ses affaires. Il avait emprunté secrètement trois millions à M. de Savoie, et ce créancier impitoyable, à défaut de paiement, demandait la main de la propre nièce du roi. Le sacrifice allait se consommer, lorsque, par bonheur, Gaston de Rochembault, qui a recueilli l'héritage de son oncle d'Amérique, fait passer délicatement à Jacques II les trois millions demandés. Le roi ne peut mieux s'acquitter envers le généreux gentilhomme qu'en lui accordant la main de sa nièce. Tout le monde est dans l'enchantement, surtout Lantillac, qui se trouve avoir épousé Mirette

au lieu de la Barbe-Bleue, et qui vient d'accepter une place de sergent aux gardes, après avoir vu couler au fond de l'océan un grand vaisseau rempli d'or et de pierreries, qui s'est enfoncé sous le poids de cette énorme gasconnade.

Ce poème offre au compositeur de nombreuses situations musicales dont il a fait son profit. Il y a dans cette partition nouvelle de l'auteur des *Monténégrins*, de la belle et bonne musique et en grande quantité. Je crois même que M. Limnander pourrait dire : *J'en ai trop mis*, comme le docteur de *Monsieur Pantalon*. Mais il serait bien difficile de faire des coupures, car tout s'enchaîne dans la pièce et tous les morceaux sont en situation.

Après une ouverture en *fa*, composée des principaux motifs de l'ouvrage, le rideau se lève sur un chœur de pirates qui boivent pendant l'orage, se moquant bien de la fureur des flots et des éclats du tonnerre. Écoutez plutôt le chef de ces forbans : *La foudre et les flots en colère, n'ont jamais troublé notre cœur*. Par opposition les femmes se désolent et prient. Toute cette introduction est bien faite et bien orchestrée. Elle se termine par

l'entrée du ténor: *Vive le plaisir du voyage !* d'un caractère brillant et léger.

La ballade de Mirette: *Sur la cime du pic terrible*, dont le refrain en *la majeur* est neuf et distingué; un charmant duo à quatre temps entre Mirette et Gaston, *Petit lutin, fée adorable;* les couplets du boucanier, francs de rhythme et d'allure; un beau morceau d'ensemble; la mélodie du ténor, *Tant douce patrie*, etc.; et le finale en *ut majeur*, d'une grande clarté de dessin et d'une facture excellente, tels sont les morceaux qui ont été applaudis. On a surtout remarqué dans le finale un joli effet de contre-point. On entend dans le lointain le refrain de Mirette et le chant du boucanier d'abord séparément, puis très-habilement réunis. Voilà de la science, mais sans lourdeur et sans pédanterie. C'est ainsi qu'on satisfait tout ensemble les connaisseurs et le public.

Dans l'entr'acte, un solo de saxophone a produit sur la salle entière la plus agréable impression. C'est la première fois, si je ne me trompe, qu'on emploie cet instrument au théâtre. Le célèbre inventeur de cette immense famille de saxhorns, de saxophones, de saxotrombas, etc., doit être content. Le début du

saxophone alto en *mi bémol* a été couronné d'un plein succès.

Le chœur des femmes: *Dormez, dormez belle maîtresse*, est d'une couleur chaude, d'une nonchalance et d'une suavité admirables. C'est une des plus belles pages de la partition.

L'air de Fidélia est rempli de coquetterie et de grâce. Il faut louer aussi sans réserve un fort joli chœur à bouche fermée, comme M. Limnander sait les faire, accompagné par le saxophone et par la harpe. A ce chœur succède une *canzonetta* adorable, un petit joyau de mélodie, puis un duo entre Fidélia et Gaston, puis un quatuor en *la* dont le thème est exposé en canon, et dans lequel sont encadrés les couplets du boucanier: *Dans cette maison redoutable*. N'oublions pas le chœur syllabique, sans accompagnement, et dit *sotto voce* par les pirates. M. Limnander excelle dans les chœurs. Des couplets de Fidélia d'une mutinerie charmante, des couplets comiques fort bien chantés par Sainte-Foy, une marche en *si majeur*, la ballade du roi de Lahore avec accompagnement de flûte, hautbois et clarinette, la reprise du chœur des pirates, une *coda* vigoureuse et entraînante : tout

cela est beau, mais n'est-ce pas un peu long? Essayez de retrancher quelques mesures seulement, vous risquez de gâter la partition ou d'embrouiller la pièce. Les auteurs y ont songé, mais ils n'ont pu y réussir. Les suites de l'amputation auraient pu être mortelles. Que faire alors? Commencer de meilleure heure et tâcher de finir à minuit; c'est un moyen comme un autre.

Le troisième acte s'ouvre par un double chœur de patrouilles; les basses commencent, les ténors répondent à leur tour, puis basses et ténors se croisent et disparaissent dans la coulisse. Je n'aime pas le duo de sentiment entre le frère et la sœur; il m'a paru languissant, monotone et terne. Mais le morceau capital de ce troisième acte, et, à mon avis, de la partition, est le grand morceau d'ensemble, bien conçu, bien dessiné, d'une grande élévation de style et de caractère, et orchestré de main de maître. Le petit trio: *Taisez-vous, taisez-vous*, est un petit chef-d'œuvre, et on l'eût bissé sans doute, si l'heure n'eût pas été si avancée. Le duo d'amour entre Fidélia et Gaston: *Est-ce bien vous dans la nuit solitaire?* est touchant et dramatique.

Après ce duo, qui a soulevé dans la salle une triple salve d'applaudissements, il n'y a plus qu'une mélodie fort bien chantée par le ténor, et un chœur final, c'est-à-dire la reprise de l'allégro du grand morceau d'ensemble dont nous parlions tout à l'heure.

Le nouveau ténor, Dufresne, a réussi au delà de toute espérance. Depuis longtemps nous n'avions été témoin d'un plus éclatant succès. M. Dufresne est grand, svelte, d'une taille bien prise, d'un extérieur distingué; il a une voix sympathique, agréable, souple, légère, et qui, dès les premières notes, lui a conquis tous les suffrages. Il monte plus facilement qu'il ne descend; c'est ce qu'on appelle en Italie un *tenorino*, en France un ténor léger, brillant et de grâce. Avec moins de qualités, dans la pénurie actuelle de ténors, il eût été reçu admirablement; mais ne laissant presque rien à désirer, sous le rapport du jeu, de la tenue et du chant, son triomphe a été complet. M. Dufresne est élève du Conservatoire; il a passé par l'Opéra, et nous nous souvenons de l'avoir entendu dans *l'Ame en peine*. En dernier lieu, il chantait à Lyon, avec un succès que nous nous expliquons fort bien maintenant. Il a été rappelé par la salle entière après la chute du rideau.

Mme Ugalde, chargée du rôle de Fidélia, l'a nuancé avec une grande adresse et en actrice achevée. Elle y a mis de la coquetterie, de la grâce, de la vivacité, de l'enjouement, de l'entrain; au troisième acte, et surtout dans le morceau d'ensemble, elle a été fort dramatique.

Mlle Lemercier, extrêmement piquante sous les traits de Mirette, a parfaitement chanté tous ses morceaux. Coulon, qui avait appris son rôle à la hâte, s'en est tiré à son grand honneur; il a été très-ému à son entrée en scène, et ses intonations n'ont pas toujours été d'une justesse irréprochable; mais il s'est rassuré dans le courant de la soirée, et sa belle voix, étendue, pleine et sonore, a fait le reste.

Sainte-Foy, cet acteur si intelligent, si zélé et qui n'est jamais le même, a fait pouffer de rire dans le rôle du Gascon. On dirait, à son parler, à son accent, à ses gestes, à son imperturbable assurance, qu'il n'a jamais quitté les bords de la Garonne. Mme Felix et Carvalho contribuent pour ce qui les regarde, à la parfaite exécution de l'ouvrage.

4 décembre 1851.

Digitized by Google

XIV

THÉATRE-ITALIEN : Débuts de M. GUASCO. — Œuvres posthumes de NICOLO PAGANINI.

Les représentations d'*Ernani* n'ont été ni moins brillantes ni moins suivies que celles de *Norma* et de *Semiramide*. Mlle Sophie Cruvelli était chargée, comme à la fin de la saison dernière, du rôle de doña Sol. L'œuvre et l'artiste ont été jugées mûrement et en parfaite connaissance de cause lors des débuts de Mlle Cruvelli. Je n'ai donc pas à y revenir. La jeune et belle cantatrice a déployé cette fois, comme à sa première apparition devant le public parisien, une ardeur, une fougue, une impétuosité

dont rien n'approche. Elle dit sa cavatine tout d'un jet, parcourant l'immense étendue de sa voix vibrante et forte avec une hardiesse extrême, osant tout, réussissant toujours. Point d'habiletés, point de *ficelles*, si l'on me permet ce mot que j'emprunte à l'argot des coulisses; point de faux-fuyants, point de ruses. Mlle Cruvelli y va bon jeu, bon argent. C'est qu'on ne triche pas avec Verdi. Il faut payer de sa personne et de sa voix. Dans le duo avec Ernani, dans le septuor : *O sommo Carlo*, et surtout dans le trio final, elle a été touchante, passionnée, dramatique. Elle a électrisé la salle. On l'a bruyamment applaudie, acclamée, rappelée. Mlle Cruvelli doit être désormais blasée sur ces triomphes.

M. Guasco arrive en France précédé d'une grande réputation. Il avait quitté le théâtre et se reposait, comme on dit, sur ses lauriers, lorsqu'il a été arraché à sa retraite par l'insistance de M. Lumley. On ne peut juger sur un seul ouvrage un artiste de ce mérite et de cette importance. M. Guasco a une voix sympathique, émouvante, bien timbrée ; il phrase bien, il accentue avec beaucoup de sentiment et d'énergie, il a eu de très-beaux élans dans le grand trio : *Solingo,*

errante, misero. Sa vocalisation est un peu lourde et son intonation parfois douteuse. Le premier soir, à la fin de son air d'entrée, M. Guasco a voulu atteindre à un *si* bémol et l'a manqué net. Aux représentations suivantes, il a dit, au contraire, parfaitement sa cavatine. Nous attendrons, pour nous prononcer définitivement, que le nouveau ténor soit tout à fait maître de ses moyens, car nous attribuons ses légères défaillances bien plus à l'émotion qu'à la fatigue. Dans tous les cas, M. Guasco est un artiste intelligent, consciencieux, se pénétrant du rôle qu'il joue, et communiquant à ses camarades le feu et le zèle dont il est animé. C'est pour lui que Verdi a écrit ses meilleurs rôles, il a la pensée intime et la confiance du maître, et il y répond par un dévouement sans bornes et par une fermeté qui l'honore. Aux répétitions, il a soutenu avec beaucoup de chaleur les droits de Verdi, et n'a point souffert que l'orchestre le traitât cavalièrement, comme on paraît en prendre la fâcheuse habitude. Il faut que l'orchestre et son chef s'habituent, bon gré mal gré, à respecter les intentions et les mouvements indiqués par le compositeur. Verdi n'est pas un écolier. On peut aimer ou ne pas aimer sa musique,

on peut accepter ou refuser ses ouvrages, mais on ne les reçoit pas à correction.

Le rôle de Carlo-Quinto est rempli par un tout jeune homme, M. Guislanzoni. Ce nom, d'une prononciation difficile, a une origine historique assez curieuse. Dans la petite ville où est né le jeune artiste, tous les habitants s'appellent Guislanzoni. Lorsque le duc de Guise entreprit la conquête du royaume de Naples, il avait amené à sa suite un grand nombre de vieux soldats, *de vieilles lances*, qui se dispersèrent dans plusieurs villages d'Italie après l'échec et la déroute de leur chef. On les appela les *vieilles lances de Guise*, les *Guis'lanzoni*, et le nom en est resté à leurs descendants. Le baryton qui vient de débuter aux Italiens ne s'est montré ni moins brave, ni moins décidé que ses ancêtres ; mais, comme eux, il a été trahi par la fortune. Voici ce qui s'est passé le premier soir : Il avait été convenu, je crois, que le chanteur hausserait d'un demi-ton son air du second acte. L'orchestre a oublié ce détail et a joué le morceau comme il est écrit. Le débutant, sans s'émouvoir, sans se décourager, a continué bravement, et comme une *vieille lance de Guise*, à chanter un demi-ton plus haut. La mêlée

a été rude; l'orchestre n'a pas cédé; le chanteur a tenu bon, et ce n'est qu'à l'allégro qu'il a été finalement désarçonné. Depuis ce moment fatal, la bonne harmonie a cessé de régner entre l'orchestre et le débutant, et lorsqu'il chante

Vieni meco sol di rose
Intrecciar ti vo la vita

le public se dit en gémissant que *tout n'est pas rose* au théâtre avec des barytons de cette force et un orchestre aussi entêté.

De tous les ouvrages qu'on a repris depuis l'ouverture, *Semiramide* a tenu le plus longtemps l'affiche. Mme Barbieri-Nini, qui, dans le grand air de *Lucrezia Borgia*, avait déjà conquis tous les suffrages, a obtenu un succès bien plus complet dans le chef-d'œuvre de Rossini. Chose remarquable! une artiste aussi éminente que Mme Barbieri-Nini, et qui a brillé sur les principaux théâtres de l'Italie, n'avait jamais trouvé l'occasion de chanter *Semiramide*. Ceci prouve à quel point le goût du public est changé de l'autre côté des monts. Est-ce un bien, est-ce un mal? Je n'ai pas à examiner ici cette question; je constate

un fait, voilà tout. On se tromperait, d'ailleurs, si l'on pensait que les Italiens n'ont pas pour le plus grand génie musical des temps modernes toute l'admiration qu'il mérite. Ils savent par cœur ses partitions ; mais ils veulent du nouveau à tout prix. Aussi un *impresario* qui afficherait *Semiramide* pourrait-il compter sur une salle vide. Les artistes, de leur côté, ne prennent pas la peine d'étudier des rôles retranchés du répertoire et qu'on ne leur demanderait pas deux fois dans leur carrière. Mme Barbieri mérite donc doublement des éloges pour avoir si bien réussi dans la nouvelle école et dans l'ancienne. Elle se trouve parfaitement à l'aise dans cette admirable musique. Elle a rendu supérieurement la cavatine *Bel raggio lusinghiero;* elle émeut profondément dans le célèbre andante. *Qual mesto gemito;* enfin dans ses deux duos, dans tous les morceaux d'ensemble elle s'est montrée actrice intelligente et cantatrice accomplie.

Mlle Ida Bertrand avait à lutter, dans le rôle d'Arsace, contre de terribles souvenirs. Elle a eu de bons moments, mais son excès de zèle lui a nui plus qu'elle ne saurait le croire. Le style de *Semiramide* est assez orné et pompeux, sans qu'on y ajoute encore

des fioritures et des roulades. Mlle Bertrand ralentit les mouvements d'une façon systématique et il en résulte que son rôle devient d'une longueur intolérable.

L'éditeur Schonenberger vient de publier les œuvres posthumes de Nicolo Paganini. On sait avec quelle jalousie ce génie étrange et méfiant garda ses merveilleuses compositions et le secret de son talent. Il voyageait avec les parties d'orchestre des morceaux qu'il devait exécuter, les distribuait aux musiciens pendant la répétition, et n'a jamais consenti à les laisser sur leur pupitre jusqu'au soir. Quant aux parties de violon solo, personne ne peut se vanter de les avoir vues, car il jouait de mémoire. Un Anglais curieux qui le suivait de ville en ville et d'hôtel en hôtel, qui se logeait toujours dans une chambre à côté de celle du célèbre voyageur pour tâcher de surprendre son secret, dut renoncer à son projet. Pendant tout le temps qu'il s'était attaché au grand artiste, qu'il l'épia, qu'il le guetta nuit et jour, il ne le vit pas une fois tirer le violon de son étui. Sombre, taciturne, passant des matinées entières sur un divan, dans une immobilité complète et un mutisme absolu, se blot-

tissant dans un coin de sa voiture hermétiquement fermée pendant ses voyages, grelottant même au plus fort de l'été, fuyant l'éclat des lustres comme un oiseau de nuit, déjeunant d'une tasse de chocolat, soupant d'une tasse de camomille, dormant quand il ne toussait pas, toussant dès qu'il avait cessé de dormir, tel était Paganini pendant les dernières années de sa vie, lorsque d'horribles souffrances brisèrent tout à fait sa santé depuis longtemps altérée. Il parlait rarement musique, même avec ses amis les plus intimes. Les ouvrages qu'il a laissés sans lacunes, et qui viennent d'être réunis par les soins de l'éditeur Schonenberger, sont au nombre de neuf et se composent de deux concertos en *mi bémol* et en *si mineur*, d'un allégro de sonate avec orchestre, intitulé : *Movimento perpetuo* des variations sur *le Streghe* (les Sorcières); des variations sur le *God save the King ;* sur l'air *Di tanti palpiti ;* sur le thème *Non più mesta accanto al foco*, du fameux *Carnaval de Venise*, et enfin de soixante variations en trois suites, avec accompagnement de piano ou de guitare, sur l'air de *Barucaba*.

A ce précieux recueil est jointe une notice de M. Fétis, substantielle, attachante et complète, à laquelle nous

renvoyons nos lecteurs. Les détails ne nous manquent pas sur la vie et sur les œuvres du grand artiste, sur ses habitudes, sur ses mœurs, sur ses concerts, sur ses voyages, sur ses tournées triomphales à travers l'Europe étonnée. Lui-même il nous a laissé une esquisse autobiographique écrite en italien avec simplicité et modestie.

On a débité sur Paganini les contes les plus étranges et les plus fantastiques. Après les avoir longtemps dédaignés, dans l'espoir que le bon sens public en ferait justice, le grand artiste a dû prendre souvent la plume pour les démentir. On l'accusait tantôt d'avoir tué sa maîtresse, tantôt son rival dans un accès de jalousie. On ajoutait que pour ce prétendu meurtre, on l'avait mis dans un cachot profond et humide, en lui laissant son violon, son fidèle Guarnerius, pour toute consolation et pour toute compagnie; que les trois premières cordes de l'instrument s'étant cassées l'une après l'autre et le geôlier ne voulant pas les remplacer, Paganini avait dû s'exercer sur la seule qui ne fût point cassée, et qu'ainsi il avait acquis son miraculeux talent sur la quatrième corde. Les attestations des magistrats les plus honorables, des agents diplo-

matiques et consulaires de toutes les villes où il avait résidé ou donné des concerts, une série non interrompue de travaux et de triomphes, une vie entière passée depuis l'âge de quinze ans sous les yeux du public, démontraient jusqu'à l'évidence l'impossibilité matérielle des faits qui avaient donné lieu à ces absurdes et odieuses calomnies. Mais la superstition des ignorants, la malveillance des envieux ne voulurent pas en démordre. On soutint sérieusement que Paganini avait fait un pacte avec le diable. Les paysannes de Fiesole et les bouquetières de Florence, qui le rencontraient par hasard sur leur chemin, détournaient les yeux et se signaient en tremblant. Sa figure maigre et osseuse, ses yeux caves, son regard flamboyant, ses tressaillements nerveux, son sourire sardonique, accréditaient ces bruits parmi les gens du peuple, et on le fuyait comme un objet d'aversion et de terreur. Mais il n'avait qu'à prendre son violon ou sa guitare, et aussitôt la terreur faisait place à l'enthousiasme, l'aversion se changeait en une attraction surnaturelle et irrésistible. Les plus timides ou les plus hostiles, subjugués, fascinés par une puissance magnétique, fléchissaient le genou et saluaient le génie.

Il est curieux d'apprendre de la bouche même de Paganini comment il avait commencé à n'employer que cette quatrième corde qui lui valut, par la suite, tant de succès et tant de tracas. La principauté de Lucques et de Piombino venait d'être organisée en faveur de la princesse Elisa, sœur de Napoléon et femme du prince Bacciocchi. Paganini, alors âgé de vingt et un ans, fut nommé chef d'orchestre de l'Opéra et directeur de la musique de la cour. Il avait des appointements considérables et, ce qui peut paraître singulier aujourd'hui, le grade et l'uniforme de capitaine de la gendarmerie royale. Voici le récit de Paganini :

« A Lucques, je dirigeais l'orchestre lorsque la famille régnante assistait à l'Opéra. Souvent aussi j'étais appelé au cercle de la cour, et de quinzaine en quinzaine j'y montais des concerts. La princesse Elisa se retirait toujours avant la fin, parce que les sons harmoniques de mon violon lui agaçaient les nerfs. Une charmante personne que j'aimais depuis longtemps, sans le lui avoir dit, se montrait au contraire fort assidue à ces réunions. Je crus entrevoir qu'un penchant secret l'attirait vers moi. Insensiblement,

notre passion mutuelle augmenta, mais de graves motifs nous commandaient la prudence et le mystère. Un jour, je promis à cette dame, pour le prochain concert, une galanterie musicale qui ferait allusion à nos rapports intimes, et je fis annoncer à la cour une nouveauté sous le titre de : *Scène amoureuse*. La curiosité fut vivement excitée ; mais ce qui mit le comble à l'étonnement du public, ce fut de me voir entrer dans la salle avec un violon qui n'avait que deux cordes. Je n'y avais laissé que le *sol* et la chanterelle. Celle-ci devait exprimer les sentiments d'une jeune fille ; l'autre faire entendre le langage passionné d'un amant. J'établis ainsi une sorte de dialogue, où les accents les plus tendres succédaient aux emportements de la jalousie. C'étaient des accords tantôt insinuants, tantôt plaintifs, des cris de colère ou de joie, des accents de douleur ou de félicité. Puis venait la réconciliation, et les deux amants, plus épris que jamais, *exécutaient un pas de deux*, que terminait une brillante *coda*. Cette nouveauté fit fortune. Je ne parle pas des regards enivrants que la dame de mes pensées laissa tomber sur moi. La princesse Elisa, après m'avoir comblé d'éloges, me dit gracieusement : « Vous venez de faire

l'impossible ; une seule corde ne suffirait-elle pas à votre talent? » Je promis sur-le-champ d'en faire l'essai. Cette idée avait souri à mon imagination ; quelques semaines plus tard, je composai pour la quatrième corde ma sonate militaire intitulée *Napoléon*, que j'exécutai le 25 août devant une cour nombreuse et brillante. Le succès dépassa mon attente. Ma prédilection pour la corde *sol* date de cette époque. On ne se lassait pas d'entendre ce que j'écrivais pour cette corde, et chaque jour j'y acquérais plus d'habileté. C'est ainsi que par degrés je suis parvenu à cette facilité que vous connaissez et qui ne doit plus vous étonner. »

Malgré l'authenticité incontestable d'un fait historique dont toute la cour de Lucques avait été témoin, on n'en continua pas moins à répandre des bruits sinistres sur la moralité de Paganini, et sa réputation diabolique parut si bien établie, qu'un critique allemand ne craignit pas d'avancer, dans une gazette de Leipsick, qu'il avait vu Satan en personne, confortablement assis dans une stalle d'orchestre, sourire au grand violoniste, et l'encourager par un petit signe de tête amical. A quoi le journaliste allemand ajoute avec

une grande naïveté : « Des liens les unissent donc? Je comprends maintenant ce sourire. En réalité, chacun s'était aperçu et avait deviné depuis longtemps que Paganini et Satan étaient dans la plus intime relation, si toutefois ils ne sont pas la même chose. »

Ce qu'il y a de plus désespérant pour la raison humaine, c'est que ces bruits, si profondément ridicules, prirent une telle consistance après la mort du grand artiste, qu'on refusa de l'inhumer en terre sainte. Après un procès qui a duré cinq ans, ce n'est qu'au mois de mai 1845 que l'interdit a été levé et qu'on a permis au fils de Paganini de faire transporter les restes mortels de son père dans une villa qu'il possédait aux environs de Parme.

Le seul défaut qu'on pouvait reprocher à Paganini était son extrême parcimonie, le peu de soin qu'il prenait de sa personne et une mise plutôt sordide que négligée. Soit bizarrerie, soit avarice, il se privait souvent du strict nécessaire. Il a laissé à son fils unique Achille une fortune de deux millions de francs et le titre de baron qui lui avait été conféré en Allemagne. Je ne voudrais rien dire de désobligeant pour le jeune baron Paganini; mais telles étaient les idées

d'ordre et d'économie dans lesquelles son père l'avait élevé, que je me souviens de l'avoir vu un soir chez Lablache, où il nous a donné une singulière preuve de ce que peut l'exemple sur les enfants. Il y avait quatre bougies allumées dans le salon de Lablache; le petit Paganini, scandalisé de ce luxe d'éclairage, se lève tout doucement de sa place, et, pendant que nous causions, s'approche sur la pointe du pied et souffle une première bougie. Lablache cligna de l'œil et me fit signe de le laisser faire. L'enfant, croyant qu'on ne l'avait point remarqué, continua son manége; il souffla la seconde bougie, puis la troisième; au moment où il allait éteindre la dernière : Non, mon ami, lui dit Lablache avec un air paternel, si tu souffles celle-ci, nous n'y verrons plus clair. — Est-ce qu'il faut y voir pour causer? répondit le bonhomme d'un petit air courroucé. Cet enfant, je le répète, a hérité de deux millions. On ne dit pas qu'il les ait dissipés.

16 décembre 1851.

Digitized by Google

XV

OPERA : Mme TEDESCO dans LE PROPHÈTE. — SAPHO, Mlle MASSON. — THÉATRE-ITALIEN : LA FIGLIA DEL REGGIMENTO ; Mlle SOPHIE CRUVELLI. — UN CONCERT DANS LES TÉNÈBRES.

Mme Tedesco, la compatriote de Virgile (*Mantua me genuit*), a continué ses débuts dans *le Prophète*. Elle a pris possession, comme c'est son droit, de ce terrible rôle de Fidès, don le côté dramatique a été si bien rendu par Mme Viardot, et dont la partie vocale a été interprétée par Mlle Alboni avec une perfection désespérante. Mme Tedesco n'a aucune rivalité à craindre; elle a une voix d'une étendue et d'une égalité prodigieuses; elle a montré dans *la Reine de Chypre*, plus d'âme et plus de cha-

Digitized by Google

leur que la nature de son talent ne semblait en promettre. Mais, en abordant pour la première fois cette création de Fidès, sans être troublée ni paralysée dans ses moyens, Mme Tedesco a paru sentir la responsabilité qui pesait sur elle. Son courage n'a point faibli, mais elle avançait avec précaution, avec réserve et ne s'est livrée tout à fait à son inspiration qu'à la *stretta* de l'air célèbre : *Comme un éclair*. Alors elle a été magnifique, et des applaudissements nombreux et bruyants ont ébranlé la salle. Mme Tedesco peut tout ce qu'elle veut; son avenir ne dépend que d'elle-même. On sait avec quel art, quelle finesse, quel soin des nuances, des oppositions et des contrastes, Roger remplit la tâche accablante et glorieuse qui lui a été confiée par Meyerbeer. Je ne crois pas qu'il existe au répertoire un rôle plus difficile et plus compromettant que celui de Jean de Leyde. Il tient tout l'ouvrage; il passe de l'amour à la vengeance, de la colère à l'exaltation, du fanatisme à l'hypocrisie, du repentir au désespoir. Il y a dans ce caractère multiple et complexe, du paysan, du soldat, du sectaire, de l'illuminé et de l'imposteur; peu de chanteurs pourront en venir à bout; mais aucun acteur

ne le jouera comme Roger. Il faut que j'avoue cependant, pour l'acquit de ma conscience, que cette représentation n'a pas été des meilleures. L'ensemble a parfois laissé à désirer; plus d'un rôle secondaire a mérité, par-ci, par-là, d'être rappelé à l'ordre. Mais ne chagrinons personne; la prochaine fois, tout ira mieux.

On vient de reprendre *Sapho*, ce fatal ouvrage, qui a été pour Mme Viardot le saut de Leucade. Ce que c'est que de nous! Les avertissements n'ont pas manqué à cette illustre artiste, dont le déclin commença le lendemain du *Prophète*. Elle n'en a tenu aucun compte. Au lieu de se cramponner de toutes ses forces aux rôles qui pouvaient encore la soutenir, elle a voulu créer non-seulement de nouveaux rôles, mais de nouveaux ouvrages et de nouveaux musiciens. Elle s'est drapée de blanc comme une victime, a parcouru de ses mains défaillantes la lyre lesbienne, et s'est précipitée dans les flots, la tête la première, entraînant dans sa chute l'œuvre et l'auteur. Et voici qu'on essaie de faire revivre ce malencontreux opéra. Je le veux bien, pourvu qu'on retranche ce qu'il y avait d'obscur, de bizarre et d'inconvenant dans

cette œuvre moitié antique et moitié fouriériste. Coupez-moi toute cette politique oiseuse et absurde; ne faites point de Phaon un conspirateur; laissez le chant du pâtre, ce frais souvenir de la Grèce; laissez le duo des deux amants et la plainte finale de Sapho, et puisse Dieu venir en aide à Mlle Masson, l'artiste intelligente et dévouée qui s'est chargée de sauver les débris de la partition de M. Gounod.

Aux Italiens, pour toute nouveauté, on vient de nous donner... *la Fille du Régiment!* Je vous avouerai franchement, entre nous, que j'ai de *la Fille du Régiment* par-dessus le shako. Est-ce à dire que l'œuvre de Donizetti a perdu de ses charmes? Nullement; mais toujours du plaisir n'est pas du plaisir. Cela tourne au pâté d'anguille. *La Fille du Régiment* avait été donnée à satiété l'année dernière. Elle a occupé tout récemment l'affiche de l'Opéra-Comique, et je crois qu'on la joue encore le dimanche et les jours fériés avec d'autres pièces. Il ne me semble donc pas démontré qu'il y eût nécessité pressante et absolue de la reprendre à la salle Ventadour. Mais je m'incline devant la sagesse et l'autorité du conseil intime et suprême qui dirige, en ce moment, les affaires du

Théâtre-Italien. Va donc pour *la Fille du Régiment!* Mlle Sophie Cruvelli a pris d'assaut, comme toujours, le rôle de Marie. Cette artiste ensorcelée n'imite personne, n'écoute personne, elle va son train, elle brave tout, elle brise tout; si elle tombe, tant pis pour elle; si elle triomphe, elle ne veut partager avec qui que ce soit le prix de sa victoire. Mlle Cruvelli est une cantinière admirable. Grande, svelte, hardie, la taille bien cambrée, la poitrine en avant, les épaules effacées, le chapeau sur le coin de l'oreille, ses accroche-cœurs collés sur la joue, le regard insolent, la mine altière, telle est cette superbe créature, fille adoptive et tendrement chérie de tout le régiment. Aussi faut-il voir comme elle vous traite le sergent Sulpice, et le caporal, et le brigadier, et le maréchal-des-logis, et tous ses pères!

Au second acte, la vivandière a disparu pour faire place à une délicieuse et ravissante marquise. Mlle Cruvelli a le plus charmant costume qui se puisse voir, et la poudre lui sied à ravir. Elle a été vraiment belle dans la scène de la leçon. Vous croyez que c'est fini, qu'après ce feu roulant de traits, de trilles, de gammes chromatiques ascendantes et des-

cendantes, de bravos, de rappels, de bouquets, de sorties, de rentrées, de révérences, cette Cruvelli est essoufflée et hors d'haleine! Vous allez l'entendre chanter tout de suite et sans un instant de trêve, de sa voix pleine et vibrante, avec une verve et une fougue indomptables, les entraînants couplets : *Evviva la Francia!* Elle a aussi fort bien dit la cabalette finale, et a été rappelée une dernière fois par la salle entière, avec un redoublement d'enthousiasme.

Ferranti est parfait dans le rôle du sergent. J'ai reproché, l'année dernière, à cet artiste, d'être un peu trop content de lui-même. Quelques amis l'avaient gâté. Mais à mesure qu'il avance dans la carrière, et que son mérite devient plus réel, il se montre plus docile et plus modeste. Ferranti me rappelait ce jeune seigneur, un peu vaniteux, dont il est question dans *Zadig*, et à qui le roi envoya, pour le corriger, douze voix et vingt-quatre violons. Les douze voix avaient ordre de lui chanter toujours le même refrain :

Que son mérite est extrême!
Que de grâces, que de grandeur!
Ah! combien Monseigneur
Doit être content de lui-même!

Ce refrain, si délicieux la première fois qu'on l'entend, devient, à la longue, un supplice insupportable. Mais je dois ajouter, en l'honneur de Ferranti, que si quelques flatteries maladroites lui avaient donné tout d'abord un peu de fumée, il est revenu à des pensées plus saines, sans qu'il fût besoin d'avoir recours à des couplets et à des violons. Maintenant sa tenue est irréprochable, et il a fait de remarquables progrès comme chanteur et comme acteur.

Calzolari devait être fatigué, car il n'a pas jugé à propos de chanter une romance où l'année dernière il a été si fort applaudi. Le rôle est un peu haut pour sa voix. Aussi, dans l'air martial : *Amici miei, che bella festa!* n'a-t-il eu qu'un médiocre succès.

L'orchestre était dirigé par M. Eckart, musicien distingué et Allemand, tandis que M. Hiller, Allemand et musicien distingué, se prélassait dans sa stalle, et jouissait du spectacle en amateur. Cette révolution de pupitre a intrigué vivement quelques personnes. On a prétendu que M. Hiller avait donné sa démission par antipathie pour le tambour dont il est fait un si fréquent usage dans *la Fille du Régiment*. On ajoutait que le bâton de chef était passé des mains

de M. Hiller aux mains de M. Eckart, parce que ce dernier est plus mince et tient moins de place. La vérité est que M. Lumley possède une si grande quantité de musiciens allemands et distingués, qu'il pourrait intituler son théâtre : *Théâtre-Allemand*, au lieu de l'appeler *Théâtre-Italien*. Pour utiliser tous ces enfants de la docte et blonde Germanie, il leur fait diriger l'orchestre à tour de rôle, et sans que M. Hiller ait rien à reprocher à M. Eckart, ni M. Eckart à M. Hiller. Ainsi Castor et Pollux, astres jumeaux, parcourent les régions étoilées sans rivalité et sans envie et versent leurs clartés fraternelles sur les humains reconnaissants.

C'est également par erreur qu'on a annoncé que M. Backer succédait à M. Lumley dans la direction des Bouffes, ou qu'il était son associé. M. Backer est un avocat de Vienne très-honorable et très-estimable, qui voyage pour son plaisir, qui va au théâtre pour son plaisir, qui fréquente les artistes pour son plaisir, et si on l'a vu trois ou quatre fois de suite se tenir près du contrôle du Théâtre-Italien, c'est qu'apparemment M. Backer, quand il n'a rien de mieux à faire, s'amuse à contrôler pour son plaisir.

— J'ai parlé d'une matinée musicale intéressante qui était annoncée pour jeudi dernier dans la salle Herz. La matinée a eu lieu, en effet, mais c'était plutôt une soirée sans lumières, un concert dans les ténèbres, *un' accademia al bujo*. Hâtons-nous de dire que ce n'a été la faute de personne. Nul ne pouvait prévoir qu'on aurait eu besoin de bougies en plein midi. Le concert dont *la France musicale* a bien voulu gratifier ses abonnés a commencé à une heure. Mais un brouillard épais, solide et noir, s'est abattu sur la salle. Lorsque je suis arrivé, l'obscurité était complète. J'ai marché, sans le vouloir, sur les pieds d'une foule de violonistes, de harpistes et de chanteurs. J'ai voulu gagner ma place à tâtons; impossible de m'orienter dans cette nuit profonde. Pour en finir avec ce jeu de colin-maillard qui paraissait impatienter mes voisins, je me suis laissé tomber sur la première stalle que j'ai jugée à ma portée; un petit cri s'est fait entendre : je venais de m'asseoir sur les genoux de Mlle Dameron. Enfin tout ce désordre dont j'étais la cause involontaire s'étant calmé, j'ai trouvé un siége vide et je m'y suis casé de mon mieux. Quelle sensation agréable et nouvelle

que d'entendre de la musique sans voir les musiciens! Cela a quelque chose d'aérien, de mystérieux, de céleste. L'attention n'est point distraite et rien ne peut diminuer votre plaisir.

On jouait un délicieux morceau : *la Marche des Ombres*. Quel à-propos! — Monsieur ou madame, dis-je en m'adressant à mes voisins, car je ne puis, dans ces ténèbres, démêler le titre qui vous appartient, n'est-ce pas M. Émile Forgues qui joue avec tant de perfection et d'entrain? On m'a dit de son talent des choses merveilleuses. — Non, monsieur, m'a répondu une voix de basse, c'est Mlle Groever. — Est-elle jolie? — Allez-y voir, a répondu malicieusement une voix de soprano. — Ah! pour le coup j'y suis, c'est Mme Sontag, c'est sa voix, c'est son talent, c'est son goût, c'est son agilité merveilleuse; c'est elle qui chante en ce moment ses *Variations de Rode;* impossible de s'y tromper. — Non, monsieur, vous n'y êtes pas, ce n'est point Mme Sontag, c'est Mme Taccani. — Ah bah! Et pourquoi donc une cantatrice si admirable et si accomplie n'est-elle pas au théâtre? — Vous êtes bien curieux. — Mais voici qu'on apporte des lumiè-

res. Ma foi! je le regrette; je m'étais habitué à cette cécité si douce et si indolente. Mme Véra-Lorini et Mme Taccani-Tasca exécutent supérieurement le beau duo *de Mathilde de Shabran*. Quelle voix pure et vibrante! quelle méthode irréprochable et classique, et comme cette gracieuse Mme Véra a bien dit ses romances de Gordigiani et son air de *la Nina pazza* de Paesiello! En entrant, j'ai rencontré Henri Herz, le spirituel et amusant touriste, qui m'a dit : « Monsieur, vous avez annoncé mon concert pour les premiers jours de janvier; veuillez rappeler, je vous prie, à vos lecteurs, qu'il aura lieu le 12. La salle sera éclairée. »

21 décembre 1851.

Digitized by Google

XVI

ÉTRENNES MUSICALES

Nous voici à la veille du jour de l'an, et vous aurez lu sans doute dans les journaux de musique que le plus beau présent qu'on puisse faire aux jeunes personnes, celui qui flatte mieux leur goût, leur passion, leurs secrets désirs, c'est l'album de M. Paul ou celui de M. Jean. Il m'en coûte infiniment de désabuser les auteurs et les éditeurs de cette branche estimable d'industrie; mais j'ai consulté un grand nombre de jeunes filles, et je me suis assuré, hélas ! que le plus petit collier de perles, la moindre broche en diamants, la plus simple bague en rubis ferait bien mieux leur affaire que toutes les mélodies du

monde, dorées sur tranche et reliées en peau de chagrin. Il en est, je dois l'avouer à ma confusion, qui professent pour les albums une si invincible antipathie, qu'elles aimeraient mieux, Dieu me pardonne! des pralines à la crême et des marrons glacés. Proscrirons-nous, pour cela, tous ces albums en masse, et serons-nous impitoyables pour de jolies romances, pour d'agréables fantaisies, pour des chansonnettes spirituelles et vives? Ce serait une cruauté et une injustice. Il y a moyen de tout concilier. Que ceux qui se proposent de donner des albums y joignent quelques bagatelles, des bijoux, des bronzes, un petit service de Saxe ou de Sèvres, un coffret d'argent ciselé, une robe en moire antique, un manteau de fourrures, des dentelles, un cachemire, que sais-je? un de ces petits riens qui ne valent qu'une centaine de louis, et le tout sera reçu de la façon la plus aimable et avec le plus charmant sourire.

Il est une manière expéditive et commode de rendre compte à la hâte de tous les albums qui s'entassent par centaines sur le bureau du critique, c'est de les maltraiter d'abord, de prouver que rien ne

ressemble moins à l'art que ces frivolités musicales, ces improvisations, ces bluettes, de crier à la décadence, au scandale, à l'abomination, pour célébrer à la fin, outre mesure, deux ou trois recueils favoris qui ne valent pas mieux que les autres. Pour moi, je ne comprends pas ces exceptions, je n'admets pas ces préférences; tous les albums contiennent quelque jolie fleur souriante et vivace, au milieu de beaucoup de feuilles sèches, de broussailles et d'orties. Dire lequel a moins d'idées, de distinction et de style, rien n'est plus embarrassant, et ce serait au fond peine perdue. On n'empêchera jamais les albums de pousser, de croître et de multiplier comme la mauvaise herbe.

Un poète de mes amis, poète en ses moments de loisir, mais notaire de profession, ayant écrit deux sonnets italiens sur le même sujet, s'en alla voir e curé de sa paroisse, homme instruit et bon juge en poésie. — Monsieur le curé, lui dit-il, j'ai fait deux sonnets; lequel des deux faut-il que j'imprime? — Et il lut son premier sonnet. — Imprimez l'autre, dit le curé.

Évidemment, tous ceux qui, par caprice, par néces-

sité ou par boutade, publient des albums, n'ont pas un égal mérite; il y en a qui ont fait leurs preuves; il y en a qui pourraient écrire des ouvrages sérieux, conduire des orchestres, enseigner le chant, jouer d'un instrument à merveille. Mais si l'on me consultait sur ces productions éphémères du jour de l'an, qui sont oubliées souvent aussitôt qu'elles paraissent, je serais peut-être de l'avis du curé.

Je déclare donc que les albums dont je vais faire ici une mention rapide, ne sont ni meilleurs ni plus mauvais que ceux dont je ne parle pas; et il me semble, au contraire, que ceux dont je ne parle pas doivent être bien plus gentils, plus honnêtes et remplis d'une infinité d'agréments. Si quelqu'un de ceux que j'oublie ou dont j'ignore l'existence se trouvait lésé par mon silence ou par mon oubli dans cette revue sommaire et forcément incomplète, je suis prêt à lui faire raison, dans un prochain numéro, à une condition cependant : c'est qu'on ne m'invite pas à l'audition de ces albums en petit comité. Car c'est là une aggravation nouvelle et un surcroît de corvée que je refuse absolument. Depuis bientôt quinze jours, et Dieu sait si cela aura jamais une fin,

je reçois une foule de petits papiers conçus presque tous en ces termes : « Vous êtes prié de vouloir bien assister à l'audition de l'album 1852 de M.***, qui aura lieu en petit comité d'artistes et d'hommes de lettres. » Ce petit comité se compose de trois ou quatre cents fainéants, spectateurs assidus de tout concert gratuit, et dont la figure s'est tellement gravée dans mon esprit, que je les salue, malgré moi, toutes les fois que je les rencontre. Quant aux hommes de lettres dont on vous promet la présence, ce sont une trentaine de bas-bleus qui vous feraient prendre en aversion la musique et la littérature.

Je tire au sort le premier album dont je vais donner non pas une appréciation, mais une simple idée, une esquisse, une note, et je tombe heureusement sur un nom très-aimé et très-populaire. Qui n'a fredonné quelque mélodie d'Etienne Arnaud? Je ne connais point d'auteur qui soit plus chanté dans les salons, dans les coucerts, dans les cafés, sur le piano, sur la guitare et sur l'accordéon. Ses romances se distinguent par une grande simplicité, beaucoup de grâce, beaucoup de fraîcheur. Ses chansonnettes sont d'une coupe originale et d'un tour piquant.

Dès le premier feuillet je trouve un joli dessin de Célestin Nanteuil. Un vieillard se tient assis sur un tronc de chêne, les deux mains croisées et appuyées sur sa canne. Un groupe de petits enfants le regarde et l'écoute avec de grands yeux ouverts, vifs et curieux; une petite fille étendue sur des gerbes, son bras gauche replié sous sa joue rose et fraîche, sommeille doucement. Plus loin sont des moissonneurs brunis par le hâle, qui se livrent avec ardeur au travail; plus loin encore, et dans un autre plan, une jeune mère qui gronde et menace un petit gars peu friand, à ce qu'il paraît, de la lecture d'un gros livre qu'on lui met sous les yeux. La scène est d'une simplicité agreste et touchante. Ce vieillard, écoutez-le, car il parle de sa mère en termes si doux et avec tant de sensibilité, qu'il vous fait éprouver en quelques phrases tout ce qu'il est possible de sentir de tendresse. Les paroles sont de M. Émile Barateau. Vous aimerez les autres dessins de cet album, dont plusieurs sont charmants, quoique un peu compliqués. Je citerai, parmi les morceaux de sentiment: *Frère et Sœur, La plus douce Louange*, et *Tais-toi, mon cœur;* parmi les plus jolies romances : *Cela finit*

toujours par là, qu'il faut entendre dire à Mme Sabatier; et parmi les folies comiques: *La Tabatière de grand-papa*, avec le refrain que vous devinez.

M. Giuliani, un de nos professeurs les plus aimables et les plus recherchés, n'a pas cru pouvoir se dispenser de donner des étrennes à ses nombreuses élèves. Son album a une tournure sérieuse et grave. Point de dorures étincelantes, point de couleurs criardes, point de lithographies ambitieuses. M. Giuliani dédaigne toutes ces coquetteries du crayon et de la reliure. Il ne vous donne que de la musique, et de la bonne musique : *les Cloches du soir, la Bonne Vieille, le Secret du cœur,* et, pour couronner le tout, une charmante *sérénade napolitaine.*

En voilà un bien riche et d'un goût parfait! Il me faudrait un volume entier pour décrire le frontispice, qui est, dit-on, l'ouvrage d'un peintre d'histoire. M. Léopold Amat, chanteur agréable et touriste plein d'esprit, n'est point de l'école de ces musiciens qui préfèrent les paroles les plus insipides et les vers les plus grotesques, pour mieux faire ressortir leur habileté et leur savoir. M. Léopold Amat n'a pas craint de s'adresser à de véritables poètes, et même

à de jeunes femmes qui tournent gracieusement la romance et le madrigal.

Voici, par exemple, une fort jolie ballade que je trouve en feuilletant les premières pages :

Au creux du ravin où sont les pervenches,
Connais-tu, ma sœur, un toit de roseau,
Où, quand le brouillard pleure sur les branches,
Vient cacher son nid le petit oiseau ?
Aujourd'hui la porte est toujours fermée,
Le foyer désert n'a plus de fumée;
Et pourtant Clémence, au dernier été,
Clémence y filait avec ses mains blanches,
Et puis voltigeait, cher sylphe enchanté,
Au creux du ravin où sont les pervenches.

Sur ces paroles et d'autres plus mélodieuses et aussi bien rhythmées de M. Théodore de Banville, le compositeur a écrit des airs faciles, élégants, pleins de charme et parfois de tristesse. L'harmonie n'est pas toujours correcte, mais il faut pardonner à M. Léopold Amat quelques négligences d'instrumentation et de style, en aveur de la spontanéité et du naturel qu'on remarque dans presque tous ses chants. Je recommande au lecteur la sixième mélodie du recueil :

Je suis jalouse de l'étoile
Que contemplent tes yeux ravis,
Des nuages qu'ils ont suivis
Et sous lesquels elle se voile, etc.

Cela n'est pas extraordinaire, mais ce qui l'est beaucoup, c'est que cette femme, d'une jalousie si sombre et si farouche, se nomme Mme Roger de Beauvoir. Bellini avait déjà dit, sur des vers charmants de Romani : *Son geloso del zeffiro errante*, etc. Mme de Beauvoir est jalouse des étoiles, des nuages, de la feuille, de *l'onde qui caresse les pieds nus* de celui qu'elle aime (vous verrez qu'il ne faudra plus se laver), de *l'air qui le touche*, et même de *la blonde mouche qui voltige sur son chemin*. Ah çà ! quelle mouche, blonde ou brune, a piqué Mme Roger de Beauvoir ? et n'est-ce pas incroyable qu'une si jolie, si spirituelle et si charmante personne, soit si furieusement jalouse de toute la création ?

Mme Loïsa Puget est plus calme. Reine paisible et honorée dans son petit royaume, elle vient de publier six nouvelles romances d'une composition sage, d'une mélodie claire et d'une élégance parfaite. Ce sont de petits drames de famille d'une simplicité et d'une

candeur telles, que les mères les plus difficiles peuvent les laisser chanter à leurs filles. Par exemple, *la Marche du Régiment* sort de ce cadre intime et affecte des allures guerrières; aussi est-elle dédiée à M. Ponchard, un de nos chanteurs les plus belliqueux.

Voici encore un recueil broché, modeste, sans luxe et sans parure. Les paroles sont de M. Francis Tourte, poète très-goûté; la musique est de M. Louis Abadie. M. Abadie n'a point le cœur à la joie. Rien qu'à parcourir les titres de ses romances, vous vous sentez fendre l'âme. *La Plainte du mousse, Pleurez, mes yeux, une Larme d'enfant.* Bref, petits et grands, jeunes garçons, jeunes mousses et jeunes filles, tout le monde se lamente et pleure dans l'album de M. Abadie. Il faut en excepter pourtant *Jeanne, Jeannette et Jeanneton, toutes trois jeunes et gentilles,* et *qui ne veulent plus rester filles.* Ah! celles-là, je vous en réponds, ne se font guère de mauvais sang. Elles sont très-gaies, très-pimpantes et très-délurées. A quoi M. Marc Constantin répond dans son plus beau français :

Moi, qui suis le coq villageois,
On m'en donne une en mariage.
Or, il me faut *donc* faire un choix;
C'est là ce qui me décourage!

A *moi seul* que ne donne-t-on
Jeanne, Jeannette et Jeanneton?

Ah! monsieur Constantin, je vous trouve bien indiscret, et ne savez-vous point que la trigamie est un cas pendable?

M. Théodore Labarre, musicien distingué, compositeur délicat, célèbre harpiste, a publié de compte à demi avec M. Dassier, douze romances illustrées de jolis dessins par M. Victor Coindre. *Tout ou rien*, dit M. Labarre; *Ange ou Démon,* reprend M. Dassier; *Pourquoi?* demande M. Labarre; *Trop tard!* répond M. Dassier. M. Labarre, qui ne veut point demeurer le dernier, s'avance alors avec ses plus jolis morceaux: *la Fille d'Otaïti*, *la Pauvre Négresse*, *la Séparation;* mais M. Dassier lui oppose sur-le-champ *la Vengeance corse*, *Marcel le Marin,* et finalement *le Spahis*. A qui décerner la palme de ce brillant tournoi musical? Il y en a pour tous les goûts et pour tous les désirs, comme en cette entrée solennelle dont il est question dans Brantôme, « Qui voulait montait à cheval, montait qui en coche voulait. » Pour moi, je suis d'avis de partager la palme qu'ont si bien méritée MM. Labarre et Dassier.

Un album des plus estimés et des mieux accueillis de tout le monde, est celui de M. Paul Henrion :

Achetez-moi la violette,
Gai! gai! voici qu'il fait soleil!
Tout est doré, tout est vermeil!
Mes belles dames en toilette,
Achetez-moi la violette,
Gai! gai! voici qu'il fait soleil!

Ainsi chante M. Paul Henrion. A la bonne heure! Plus de tristesse, plus de soucis. Mais, voilà que le ciel se trouble et que l'horizon se rembrunit :

Oui, mon frère, on dit vrai, la France est envahie;
L'étranger, *sans y croire*, a vaincu nos drapeaux.

Ce *sans y croire* me paraît adorable. L'auteur de ces vers est M. Alexandre Flan. Tourte, Flan! Ces poètes d'albums ont de singuliers noms.

Je vous ai gardé Clapisson pour la bonne bouche. Eh! quoi, ce travailleur infatigable, ce compositeur fécond, qui a fait jouer plus de trente actes d'opéras, qui compte de nombreux succès, qui a des droits à l'Institut, le voilà réduit à éparpiller sa verve et son talent dans ces feuilles déliées et légères que le vent

du soir emporte, et qui n'ont pas de lendemain! On peut raisonner à perte de vue sur ce triste sujet; on peut accuser les temps, le public et les directeurs; mais il faut vivre avant tout. Je vous donne ce joli recueil pour un des plus charmants et des plus achevés qui aient paru pour le nouvel an. Ce sont de petites fantaisies ravissantes, des rêveries délicieuses, des chansonnettes du plus fin et du meilleur esprit. Cela s'appelle *les Oiseaux de Notre-Dame*. (Que d'oiseaux! direz-vous. Il y en a de tous les plumages et de tous les ramages.) *Le Rossignol et la Guitare*, *l'Emploi de la journée* (renouvelé de feu *l'Epoque*), *la Mère de famille* (encore un sujet très-exploité cette année), *la Chasse au miroir*, *le Château de cartes*, etc., etc.

31 décembre 1851.

Google

VII

THÉATRE ITALIEN DE BUCHAREST : la troupe, le public, le pays. — OPÉRA-COMIQUE : LES PORCHERONS, Mlle LEFEBVRE.

Les théâtres n'ont pas brillé pendant la dernière quinzaine. Les nouveaux opéras qu'on promettait, sans faute et sans remise, sont ajournés; les vieux ouvrages ont paru plus vieux que d'habitude. Il n'y a pas eu de débuts, point de rentrées, aucune représentation d'importance. On sait que les jours qui précèdent la nouvelle année sont mortels aux théâtres. Il n'y a de curiosité, d'intérêt, que pour les magasins brillants de lumières ou pour les petites boutiques dressées si pittoresquement le long des boulevards,

où l'industrie parisienne étale ses innombrables merveilles et son infinité de chefs-d'œuvre à cinq sous. Ma *Revue* devrait donc se borner à rendre justice aux orgues de Barbarie, qui ont bien mérité leur nom ces jours-ci, en se déchaînant, dès l'aurore, sur la ville encore endormie, avec une fureur nouvelle. C'est ce qui m'a le plus frappé en fait de musique. Mais je ne m'en tiendrai pas là, si vous voulez bien me suivre un peu plus loin que la butte Montmartre et la plaine Monceaux.

Aujourd'hui qu'une plus grande place est faite aux arts, aux lettres, aux plaisirs de l'intelligence et aux travaux de l'esprit, j'embrasserai souvent d'un coup d'œil rapide, non-seulement les théâtres de Paris, mais ceux de Londres, de Saint-Pétersbourg, de Vienne et de Naples. Vous verrez le nouveau ballet de la Pergola; vous entendrez la symphonie nouvelle d'Exeter-Hall; vous assisterez au concert qui sera donné chez la reine d'Espagne ou chez le bey de Tunis.

Pour commencer, je vous mène en Valachie, sur la rive extrême du Danube, aux confins de l'Orient et de l'Occident. Bucharest possède, en ce moment, une

troupe italienne que bien des villes pourraient lui envier. Le théâtre où ces artistes d'élite ont déjà donné cinq ou six opéras de Bellini, de Donizetti et de Verdi, est une grande baraque assez sonore, malgré les draperies, les rideaux, les tentures dont on a recouvert à la hâte les planches à peine dégrossies, les poutres, les supports de cette machine improvisée. L'ancienne salle a été détruite par l'incendie qui dévora, en 1847, la moitié de la ville. Un nouveau théâtre, dont le plan est pris sur celui de Berlin, s'élève rapidement au bout de l'élégante promenade de Chisnagi. En attendant ce magnifique édifice, dont l'ouverture est annoncée pour l'année prochaine, les chanteurs italiens s'accommodent de leur salle provisoire. L'affluence est énorme, et les boyards, très-amateurs de musique, se disputent les premières loges avec un acharnement qui ferait venir l'eau à la bouche à bien des directeurs de ma connaissance.

Rien n'est plus curieux, plus étrange et plus poétique à la fois que l'aspect des rues, des maisons et des places qu'il faut traverser pour se rendre au théâtre. La ville est assez mal entretenue, il faut en convenir; les chemins sont impraticables, et les piétons, qui ne

semblent faits que pour être écrasés par les voitures, sont forcés de se réfugier dans des ruelles sombres, tortueuses, mal pavées, où les chevaux ne sauraient les atteindre. Des lanternes, d'une clarté lugubre, incertaine, agonisante, se balancent tristement à d'assez grandes distances, et n'avertissent le passant du précipice qui s'ouvre sous ses pieds, que lorsqu'il y est tombé. Mais que la lune se lève à l'horizon, radieuse et pure, et aussitôt vous verrez les toits de fer, blancs ou rouges, reluire comme de l'argent poli ou du vermeil, et lancer des étincelles et des éclairs; des maisons d'une architecture bizarre et grandiose, entourées d'une vaste cour ou d'un jardin parfumé de senteurs enivrantes, projetteront leur ombre seigneuriale et protectrice sur de pauvres petites cabanes, où la domesticité s'abrite et vaque aux soins du ménage, avec une insouciance et une bonhomie digne des temps primitifs. Une population bigarrée, silencieuse, indolente, erre à travers les rues, et anime ce paysage nocturne, comme une apparition des *Mille et une Nuits*. Ce sont des Albanais aux riches costumes, aux broderies massives, aux ceintures éclatantes de pierreries et d'or; des juifs aux longues barbes et

aux robes traînantes, des paysans de la Transylvanie, des Karpathes, des Bohémiens ou Zégains basanés, pinçant leur guitare et leur luth, des moines attardés, des postillons poudreux, la tunique flottante et le bonnet de peau enfoncé sur les sourcils, des jeunes filles dont l'innocence et la fierté rappellent les plus beaux types de la Bible. Elles sont vêtues d'un long jupon sans pli, ouvert des deux côtés et rayé de couleurs chatoyantes ; une chemise brodée de rouge et de bleu, s'échancre à la naissance de leur cou d'une pureté antique; leurs pieds sont chaussés de sandales, leur tête est coiffée d'un tour ou d'une couronne de sequins, leur parure et leur dot.

Tout à coup ce peuple de spectres qui s'agite sans bruit, sans confusion sur les deux bords de la Dembovitza, la rivière enchantée, dont on ne peut boire, dit-on, sans être à jamais attaché au sol de la patrie, ces visions, ces rêves, cette cohue étrange et pittoresque se fond, s'évanouit, disparaît comme une décoration de théâtre au sifflet du machiniste. Voici de superbes équipages, attelés de chevaux turcs, qu'un cocher à livrée écarlate mène à grand fracas et à grandes guides. Des cavaliers, la carabine à l'épaule,

courent en avant de la voiture. C'est l'hospodar suivi d'une nombreuse escorte, ou quelque pacha ottoman, ou quelque général russe qui se disputent le plus courtoisement du monde et avec une politesse infinie, la suzeraineté et le patronage de ce prince trop chéri et de cette principauté trop protégée.

Mais il est temps que nous entrions dans la salle si nous voulons trouver place. Quelle profusion de diamants, quel éclat d'uniformes, quel mélange d'opulence, de faste et de laisser-aller! Les boyards s'étalent dans leurs loges; les domestiques fument dans les corridors ou ronflent sur les escaliers. On joue la *Lucia* de Donizetti; hier on a donné l'*Attila* de Verdi; demain on donnera les *Masnadieri*, car les Valaques, qui ont leurs idées, n'aiment pas qu'on leur donne tous les soirs le même spectacle.

Le chef d'orchestre est un jeune homme appliqué, modeste et sans prétention. Il habite depuis peu Bucharest et n'a eu le temps de s'y former aucune coterie de beaux esprits, ni de bas-bleus. A la vérité, ce n'est pas un savant, et il n'écrit point de symphonies, ce qui chagrine fort les musiciens qui n'ont pas l'agrément de les répéter à leurs moments perdus. Mais il

est tout à son affaire, il ne dirige pas à tort et à travers, il ne change pas les mouvements, et il veille à ce que le répertoire soit riche et varié.

On m'avait écrit des merveilles du ténor. Mais il paraît qu'il faut en rabattre. Sa voix n'a ni force ni étendue, il se fatigue au moindre exercice et reste court au beau milieu de son air. A cela près, c'est un garçon charmant; il ne s'emporte pas sur la scène, il ne gesticule pas, ce qui serait contre toutes les bienséances. Il ne s'en prend qu'à lui-même lorsque la voix lui manque ou que ses forces le trahissent. Il ne parle pas surtout au chef d'orchestre à haute voix et par-dessus la rampe. Les boyards, qui ne sont pas endurants, ne le souffriraient pas.

La prima-donna est un prodige. Elle a de la voix, du talent, de la beauté et point de caprices. Cela ne s'était jamais vu. Elle est docile, soumise et reconnaissante des bons conseils qu'on lui donne, elle ne croit point que tout lui est dû et qu'elle fait beaucoup de grâce aux gens de se laisser voir et entendre. Elle ne passe point les morceaux des opéras qu'elle chante et fait tout simplement son devoir, comme si elle n'était pas l'idole du public. On la nomme mademoi-

selle Costanza Rovelli. Les Valaques sont charmés de son talent, de sa personne et de sa conduite. C'est la perle des cantatrices. Elle a chassé tout dernièrement un flatteur, qui lui disait qu'elle pouvait chanter tout ce qu'elle voulait, le sérieux et le plaisant, le tragique et le bouffe.

Le baryton est un tout jeune homme destiné au plus brillant avenir. Il s'appelle M. Giraldon. Il a une voix délicieuse. Il a chanté avec succès sur les principaux théâtres. Il est si bon comédien, qu'il pourrait se passer de chanter, et il n'en ferait pas moins sa fortune. M. Giraldon est Français, circonstance des plus aggravantes, et qui l'oblige de chanter en Valachie. Il ne tiendrait qu'à lui d'être engagé sur une de nos premières scènes. Il lui suffirait de chanter moins bien, de jouer gauchement et de s'appeler Giraldoni.

La basse, M. Mitrovich, jouit d'une immense réputation. C'est une des plus belles voix qui existent, mais il a un défaut bien grave : il veut être payé cher et argent comptant; excellent homme du reste, aimable compagnon, et jouant tous les rôles sans marchander.

Les chœurs sont excellents ; il leur arrive de chan-

ter faux, mais jamais plus de six fois par soirée.

Telle est la troupe actuellement réunie à Bucharest. Elle n'est point nombreuse, comme vous voyez, mais elle suffit aux besoins du répertoire. Car au théâtre il ne faut pas éparpiller les artistes selon la maxime de Machiavel, *Divide et impera,* il faut, au contraire, les grouper et les assembler. Lablache, Tamburini, Rubini et mademoiselle Grisi ont défrayé, pendant des années, tous les rôles, depuis les plus grands jusqu'aux moindres. S'il y avait un rôle de choriste, on se le disputait; c'est ce qui faisait que l'exécution était parfaite et l'ensemble admirable. Mais je parle de l'âge d'or du Théâtre-Italien.

Les jeunes boyards qui, à cette époque, n'étaient pas nés, se contentent de la troupe qu'ils ont, et ne la gâtent point par trop d'indulgence. D'ailleurs ils ne viennent pas au théâtre avec le parti pris de trouver telle actrice excellente et telle autre exécrable. Ils écoutent avant de juger; ils n'applaudissent que rarement, mais à propos. Ils n'attendent pas leur journal du lendemain pour savoir s'ils se sont amusés la veille. Ce sont d'étranges gens; et, bien qu'ils soient frottés suffisamment de nos idées françaises et de

notre civilisation raffinée, ils sentent toujours un peu leur Valaque.

Les artistes sont enchantés de la manière dont on les traite. Ils n'ont point à espérer de bouquets, encore moins de madrigaux. Mais, rentrés chez eux, ils trouvent l'hospitalité la plus franche et la plus cordiale, un bon souper, plus abondant que fin, des poulets qu'on vient d'abattre dans la cour à grands coups de perche, des perdrix, des lièvres à foison, des confitures de rose, de moka et de vanille, et point de lit. On ne peut pas tout avoir. Le lit n'a pas encore pénétré dans les mœurs de la Valachie. Il y a bien quelques seigneurs qui ont fait venir ce meuble de Paris ou de Vienne, et qui le montrent comme une curiosité. Mais l'usage du divan est généralement répandu; on s'y asseoit le jour, on y couche la nuit. L'avantage est incontestable; on n'est point forcé de se déshabiller le soir, et le matin on est plus tôt levé.

— L'Opéra-Comique a repris *les Porcherons* sans tambour ni trompette. Le public s'est abstenu. La salle était vide aux trois quarts. Ceux qui ne lisent point les affiches, — et je vous demande si on peut lire les affiches par les brouillards dont nous avons

joui ces derniers jours, — n'ont rien su de cette fête de famille, de cette solennité à huis-clos. Cela s'est passé entre le régisseur et les artistes, car le régisseur a un rôle dans la pièce, et même un des rôles principaux. Pourquoi tant de mystère ou tant de défiance? Il faut que M. Perrin ait ses raisons. Voilà ce que s'est dit la critique, et, à la seconde ou troisième représentation de cette reprise clandestine, elle s'est glissée, cette malicieuse critique, en tapinois dans la salle. La musique de Grisar est toujours charmante. Que de finesse, que d'esprit, que de mélodies neuves et distinguées! Le troisième acte est un chef-d'œuvre d'un bout à l'autre. Ce magnifique chœur à boire, où les voix sont disposées de main de maître; la ronde si spirituelle et si fine des *Porcherons*, tous ces ravissants détails d'instrumentation, si parfaitement rendus par l'orchestre de M. Tilmant, m'ont reporté de deux ans en arrière, lorsque l'ouvrage a été représenté pour la première fois. La pièce est jouée par les mêmes artistes, Mocker, Bussine, Hermann-Léon, Sainte-Foy, madame Félix; il ne manque que mademoiselle Darcier.

Or, je n'affirme rien, mais ce pourrait bien être là

le motif de la circonspection insolite de M. Perrin et du secret qu'il a si bien gardé vis-à-vis de la critique. Mademoiselle Darcier était la sensibilité, l'esprit, la coquetterie, la grâce même, dans ce rôle de madame de Bryane. Mademoiselle Darcier n'était pas une cantatrice dans la stricte acception du mot. Elle avait une méthode à elle. On eût dit qu'elle sentait tout haut, et qu'elle mettait dans chaque phrase une partie de son âme. Comme les grands acteurs savent lancer le mot qui doit soulever le public, mademoiselle Darcier faisait saillir la note, et lui donnait un relief, une vibration, un charme inexprimables. En un mot, le rôle de madame de Bryane, après celui des *Mousquetaires,* a été le plus grand succès de mademoiselle Darcier.

Mademoiselle Lefebvre, je dois le dire à regret, a été mal conseillée d'aborder ce rôle, qui ne lui convient sous aucun rapport. Mademoiselle Lefebvre a de la gentillesse, de l'intelligence et une naïveté sympathique qui lui tient lieu de talent; mais elle n'est pas encore de force à nuancer un personnage si délicat et si difficile. De plus, et ceci est un malheur dont je ne la rends pas responsable, la voix lui a fait dé-

faut à plusieurs reprises. On l'entendait à peine, elle chantait à *mezza voce*, elle prononçait à demi-mot; elle avait mis la sourdine. Si c'est une manière qu'elle prend, je dois l'avertir qu'elle fait fausse route. Si mademoiselle Lefebvre est souffrante, qu'on lui donne au plus vite le repos dont elle a besoin; elle a déjà rendu au théâtre de signalés services : elle peut en rendre encore. Mademoiselle Lefebvre est jeune; elle sera bientôt rétablie. D'ici là nous ne pouvons, en conscience, ni la louer, ni la blâmer. Lorsqu'elle aura recouvré la voix, nous irons l'entendre. Dans les conditions actuelles, je crois que M. Perrin aurait mieux fait de ne point reprendre *les Porcherons*.

6 janvier 1852.

Digitized by Google

XVIII

OPÉRA-COMIQUE : Reprise de NINA OU LA FOLLE PAR AMOUR; débuts de Mlle ANDREA FAVEL. — OPÉRA-NATIONAL : LA BUTTE DES MOULINS, opéra-comique en trois actes, paroles de MM. DESFORGES et GABRIEL, musique de M. ADRIEN BOIELDIEU.

Cette *Nina folle par amour* a fait beaucoup pleurer nos pères. On était alors plus tendre et plus sensible que nous ne le sommes en général. On croyait au désespoir, à l'égarement, à la perte absolue de la raison par suite d'une passion contrariée. Aujourd'hui, les cas de cette maladie sont devenus plus rares. La folie amoureuse est remplacée par d'autres folies non moins dangereuses, mais plus absurdes. A la vérité, on apprend tous les jours que de pauvres grisettes délaissées, des femmes de chambre ou des faiseuses de

corsets se sont jetées dans la Seine ou ont péri par le charbon. Mais la misère est pour beaucoup dans ces suicides. Dans un monde plus élevé, on se console aisément des chagrins d'amour.

Mademoiselle Nina est d'une famille honnête et riche; elle a un beau château avec une grille superbe. Ses paysans l'adorent, ses domestiques se feraient tuer pour elle. Mais un père barbare l'a empêchée de se marier à M. Germeuil. Je conçois l'aversion du père pour un nom aussi ridicule. Cet homme de bien, qui chérit sa fille et ne rêve que son bonheur, ne peut résister à l'idée de l'entendre appeler madame Germeuil. Les pères ont de ces idées-là. Nina s'entête; le mari qu'on lui destine a toutes les qualités d'un gentilhomme accompli, il est beau, il est brave, il est jeune, mais il n'a qu'un petit défaut : il n'est pas aimé! Les deux rivaux se battent dans une allée du parc, et Germeuil, qui n'est point de première force à l'escrime, reçoit un grand coup d'épée dans le flanc et roule dans un fossé.

On le croit mort, et Nina, tout éperdue et éplorée, devient folle. Le pauvre père, ne pouvant supporter ce spectacle, ni les reproches continuels de sa fille,

promène sa douleur et ses larmes dans les pays les plus éloignés. Nina, entourée de soins, comblée de tendresse par des cœurs fidèles et dévoués, se livre aux occupations favorites des fous. Elle cueille des fleurs comme Ophélia, elle va s'asseoir sur un banc, vis-à-vis la grande avenue, et attend son fiancé. Un voyageur, brisé de fatigue et vieilli par la souffrance, erre autour du parc et n'ose point se présenter au château. C'est le père de Nina, qui ne peut vivre plus longtemps loin de sa fille. Je ne connais point d'homme plus maltraité. C'est à qui l'accablera d'injures. Les paysans, les laquais, les valets de ferme, les palfreniers, tout le monde lui dit son fait, jusqu'aux polissons du village. Peu s'en faut qu'on ne lui jette des pierres. Il me semble pourtant que ce brave homme mérite quelque pitié. Il s'informe de la santé de sa fille auprès de tous les passants; il en demande des nouvelles à l'intendant du château, à la gouvernante : — Eh! de grâce, comment va ma fille? Est-elle un peu remise, ma pauvre Nina? — Eh! monsieur, elle va de plus en plus mal; mais c'est aussi votre faute. Pourquoi lui avez-vous refusé M. Germeuil? — J'ai eu tort, n'en parlons plus; mais

il faut tâcher de la divertir. — Rien ne l'égaie tant que de nous voir, moi et ma femme, lorsqu'elle nous rencontre, dit l'intendant. — Eh bien! trouvez-vous toujours sur son passage, répond le père. Peut-on parler plus naïvement? Pour moi, dans tout ceci, il n'y a que le père qui me touche. Quant à M. Germeuil, je l'ai en horreur. Il revient, le petit fat, car il n'est pas mort le moins du monde, et il n'a rien de plus pressé que de dire à son beau-père les choses les plus désobligeantes : c'est vous qui l'avez rendue folle, c'est vous qui êtes cause du coup d'épée que j'ai reçu, c'est vous qui avez voulu notre malheur. — J'en conviens, dit le brave homme, mais tâchons de la guérir.

J'ai vu le moment où ce jeune impertinent se faisait encore prier. On lui amène la pauvre folle. Le père se retire à l'écart, les gens du château font cercle. Nina s'assied sur un banc, Germeuil est auprès d'elle et on entame une revue rétrospective qui tient l'assistance en haleine. — Vous souvenez-vous, ma chère Nina, de votre bien-aimé Germeuil? — Oh! oui, je m'en souviens! — Que de tendres soupirs, que d'élans, que de douces paroles! — Oh! oui, bien douces. — Et

vous rappelez-vous quand je mettais ma main dans votre main? — Je crois bien que je me rappelle. — Et quand je posais mes lèvres sur votre front? — Ici Nina pousse un cri, se passe la main sur les yeux et recouvre la raison. Il était temps, M. Germeuil, qui était assez libre à ce qu'il parait, avant la folie de sa maîtresse, joint la démonstration aux paroles. Il embrasse tendrement Nina, et ce baiser est d'un effet merveilleux.

J'ai de la peine à me rendre compte du long succès de larmes qu'a obtenu autrefois cet ouvrage. La vogue ne s'étant pas épuisée par un nombre infini de représentations, on mit *Nina* en ballet, et on pleura au ballet comme on avait pleuré à Feydeau. Ce qui me paraît intolérable, c'est que la même situation se prolonge depuis le commencement jusqu'à la fin de la pièce. Rien n'est plus commun que des scènes de folie au troisième acte des opéras italiens; mais ce n'est jamais qu'une scène. La prima-donna défait un de ses bandeaux (marque infaillible de folie), et chante un air des plus attendrissants. Mais aussitôt le ténor arrive, et sa vue suffit pour rappeler la malheureuse à la raison et au rondo final. J'avoue

que Nina m'intéresserait beaucoup plus si je la voyais moins, si elle mettait quelque variété dans ses plaintes, si elle avait quelques intervalles lucides pour reposer le spectateur. Cette folie tout d'une pièce, unie, monotone, irritante, finit par porter sur les nerfs. Il y a cependant des personnes qui ne sont pas de mon avis. Une femme de beaucoup d'esprit m'a assuré qu'avant-hier elle avait mouillé trois mouchoirs.

Je préfère de beaucoup la musique de Paesiello à celle de Dalayrac. Dans l'ouvrage de mon illustre compatriote, il y a des morceaux d'une beauté et d'une jeunesse impérissables. Le quatuor est un chef-d'œuvre que tout le monde sait par cœur. La romance du berger, remplacée dans la partition française par un solo de hautbois, est charmante. Cependant la *Nina* de Dalayrac n'est point sans mérite. Il y a un joli chœur tout au commencement; l'air du ténor, qui ne manque ni d'expression ni de vérité, et surtout la romance de la folle, devenue célèbre, et qui est sans contredit le morceau capital.

La pièce a été montée pour les débuts de Mlle Andréa Favel, élève distingué du Conservatoire, et dont j'ai parlé à l'occasion de la distribution des prix.

Mlle Favel était alors (il y a quatre ou cinq mois) une grande et belle personne aux traits accentués, aux cheveux blonds d'une opulence phénoménale. Le travail et l'appréhension naturelle qu'elle avait de ce grand jour des débuts l'ont beaucoup changée. Elle a maigri de moitié, et le désordre obligé de ses cheveux, sa robe étroite aux manches, étranglée à la ceinture, d'une coupe disgracieuse et raide qui rappelle la fin de l'époque Louis XVI, ne sont pas à son avantage. Ainsi affublée, la débutante a le défaut de Mme de Montespan, à qui la maréchale de la Meilleraie trouvait le dos bien plat. Mais ce sont là des détails très-faciles à corriger, et c'est pourquoi je les indique. Mlle Favel aime, dit-on, son art avec passion et s'y jette à corps perdu. Cela doit être, car si j'ai des conseils à lui donner, c'est plutôt de modérer son ardeur que de se laisser aller à ses mouvements. Elle joue avec beaucoup d'âme, de chaleur et d'énergie, mais elle exagère trop souvent le geste et la voix, et il lui est arrivé, à deux ou trois reprises, de pousser des cris d'un effet désagréable. Dans ses meilleurs passages, elle rappelle, par l'organe, Mme Rose Chéri, et paraît l'imiter à dessein. Cela n'est pas un mal

pour une débutante; on copie toujours quelqu'un quand on commence; ce n'est qu'à force de tâtonnements, de recherches et d'études, que le talent se forme et la personnalité se dégage. Comme cantatrice, Mlle Favel a beaucoup à apprendre; mais pour le moment, je lui conseille de ne porter son attention que sur un seul point : il faut qu'elle se défie de ses intonations, qui ne sont pas bien justes. C'est là une affaire capitale et à laquelle il faut parer de bonne heure. Le reste ira de soi; dans un théâtre tel que l'Opéra-Comique, où tout le monde rivalise de talent, d'exactitude et de zèle, Mlle Favel, intelligente et studieuse comme elle est, ne peut manquer de faire beaucoup de progrès. Elle a été reçue avec toute sorte de bienveillance et d'encouragements. On a voulu la saluer, selon l'usage, après la chute du rideau, et, dans l'excès de sa reconnaissance, elle a lancé des baisers à droite et à gauche, comme Fanny Elssler à la fin de sa cachucha; après quoi, elle s'est enfuie dans la coulisse, heureuse et troublée.

Le petit Jourdan vaut bien son pesant d'or dans l'ancien répertoire. Il a fort bien dit son air, et avec une triple salve d'applaudissements. Coulon s'est ac-

quitté en conscience de ce malheureux rôle de père. Je le félicite et le plains de tout mon cœur. Je ne sais le bonhomme Lemaire a voulu faire rire ou pleurer; mais il a réussi dans tous les cas. Je n'ai pu m'empêcher de rire de ses grimaces, tandis que mon voisin pleurait à chaudes larmes.

— Maintenant vous me demandez ce que c'est que la *Butte des Moulins*, qu'on a joué mardi dernier à l'Opéra-National. C'est l'apothéose du porteur d'eau. J'ai toujours eu la plus grande estime pour cette classe intéressante de citoyens; mais ce sentiment, tout spontané en moi, n'avait jamais trouvé dans les faits une justification plus ample et plus éclatante. Actuellement, je tiens le porteur d'eau pour le type de la probité, de la délicatesse et du savoir-vivre. Il faut vous dire que le père Brichard, le doyen des Auvergnats du quartier, a une fille d'une beauté singulière et d'une force peu commune. Personne ne sait mieux qu'elle enflammer les cœurs, dans un commerce ordinairement peu inflammable, ni porter d'une main plus ferme et d'un bras plus nerveux deux énormes seaux, remplis jusqu'aux bords, sans en verser une goutte. Dès qu'on la voit paraître accorte et provo-

cante, le pied léger, le nez au vent, tenant sa double charge en un si parfait équilibre, les fabricants de filtres et de fontaines jurent qu'ils n'auront d'autre femme que cette aimable naïade; les garçons de bains en raffolent, les marchands de robinets chantent ses louanges. Celui qu'elle honore d'un regard nage dans la joie et dans l'allégresse, celui qu'elle dédaigne ou qu'elle mortifie est à jamais abreuvé d'amertume. On a vu des malheureux fondre comme Aréthuse et se changer en ruisseaux.

Le père Brichard, assez peu accessible à ces simagrées de tendresse, a promis sa fille à un brave et honnête garçon de son pays, qui rendra cette Marielle heureuse si elle va droit son chemin, et la corrigera rudement si elle s'avise de s'en écarter. C'est un mariage moins brillant que solide, et c'est ce qui charme le père Brichard, que les grandeurs n'ont pas encore ébloui. Mais voilà que le fiancé de Marielle tire un mauvais numéro et part pour l'armée. Après une campagne des plus meurtrières, le bruit se répand qu'on l'a trouvé parmi les trépassés. Le feu de l'ennemi n'a pas épargné cet héroïque porteur d'eau, qui était allé, comme tant d'autres braves, chercher en Italie

une mort glorieuse. Hélas ! que n'est-il resté dans son élément naturel.

Cependant le père Brichard, préoccupé de l'établissement de sa fille, ne serait pas éloigné d'accepter pour gendre le frère cadet du susdit héros d'Italie, qui hérite du tonneau défunt et de l'affection de Marielle. Mais voici qu'un maudit Dorliton, homme de quelque littérature et secrétaire intime du commissaire de police, vient se jeter à la traverse d'un dessein si légitime. Il met tout en œuvre pour ébranler la résolution du père Brichard : flatteries, mensonges, ruses, petits verres, promesses magnifiques, menaces détournées, rien ne lui coûte, rien ne l'embarrasse. Ce Dorliton, malgré sa fine jambe et ses airs de muscadin, est un monstre exécrable. Marielle le déteste, Eloi le méprise ; je ne sais si je vous ai dit que le nouveau fiancé de Marielle se nomme Eloi. N'importe, je maintiens que le Dorliton est odieux. Ce qu'il y a de plus déplorable, c'est que le hasard paraît favoriser d'abord les projets de ce méchant homme. Eloi, pour se concilier son beau-père et regagner ses bonnes grâces, vend son tonneau à un inconnu qui lui en offre un prix inespéré. Au

moyen de cette petite fortune, le jeune porteur d'eau espère acheter un cheval et soulager d'autant Marielle, qui en est réduite, à l'heure qu'il est, à s'atteler au brancard. Mais, ô fatalité ! voilà de tes coups ! Tandis qu'on célèbre les fiançailles chez un marchand de vin du voisinage (du porteur d'eau au marchand de vin, il n'y a que la main), une explosion terrible fait voler en éclats les carreaux. Qu'y a-t-il? Que se passe-t-il ? La machine infernale vient de partir au coin de la rue Saint-Nicaise, et c'est le tonneau d'Eloi, rempli de poudre, qui a servi à l'attentat. Vite le Dorliton en campagne ! Le pauvre porteur d'eau est arrêté comme coupable d'avoir attenté à la vie du Premier Consul. Les apparences ; je crois même qu'il est condamné, et on lui joue, comme à la pauvre Ninetta de *la Pie voleuse*, une marche funèbre, lorsque la Providence se révèle sous les traits d'un superbe tambour-major. C'est le frère aîné d'Eloi, le premier fiancé de Marielle. Il n'est point mort, comme on l'avait cru ; il n'est pas devenu tout à fait maréchal; mais, grâce à sa résolution, à sa taille, à son énergie, à son cœur, à sa chance, il met la main sur les vrais conspirateurs. Tout se découvre ; la vertu triomphe; Marielle est au

troisième ciel, le Dorliton est confondu, et l'innocence d'Eloi brille plus claire et plus limpide que l'eau de son tonneau.

La pièce est très-adroitement conduite, et l'intérêt ne languit pas. Le dialogue est inondé de tous les dictons, proverbes, facéties, qui ont rapport à l'état des protagonistes : « Il faut se méfier de l'eau qui dort; mettre de l'eau dans son vin; il ne faut pas dire : fontaine, etc. » C'est un répertoire aquatique complet. Le rôle du tambour-major séduira le public des boulevards, et Junca va devenir la coqueluche des bonnes d'enfants.

M. Adrien Boïeldieu, l'auteur de la partition, porte un de ces noms glorieux qui sont, en même temps, un honneur et un fardeau. Je ne lui dirai pas qu'il marche sur les traces de son illustre père; il m'en voudrait du compliment; mais sa musique, sans être d'une grande originalité, est agréable, facile, trop facile peut-être, et contient plusieurs morceaux qui ont fait plaisir. Je citerai entr'autres les couplets de Meillet au premier acte, l'air de Junca au second, le joli duo entre Meillet et Mlle Rouvroy, le quatuor : *Je vous comprends, j'aime cette franchise,* un chœur du

troisième acte, le trio de la lettre, où les voix sont fort bien disposées, et le finale.

Meillet joue le rôle d'Eloi avec un entrain, une gaîté et un naturel qui doivent contenter les spectateurs les plus exigeants; il sait chanter et il a une voix de baryton des plus sympathiques et des plus agiles. Mais je le supplie de ne pas abuser du fausset. C'est une manie que Géraldy a mise à la mode et qu'on ne saurait souffrir que chez un chanteur de salon. Junca, je le répète, est un tambour-major admirable. Neveu a trouvé moyen d'être amusant, de plaire et de se faire aimer dans un rôle odieux. Je n'aime point Mlle Rouvroy dans le personnage et sous les traits de Marielle. Le comique ne lui va pas. Mlle Guichard aurait joué ce rôle à merveille. Mlle Rouvroy est guindée, étriquée, minaudière et froide. Sa voix, qui devient pointue, n'a point racheté les défauts de l'actrice; Mlle Rouvroy se néglige beaucoup; elle a tort. Lorsqu'elle est revenue à Paris, le public lui a donné des marques de bienveillance, mais à condition qu'elle travaillerait et ferait des progrès. Le chemin qu'elle suit ramène en province.

L'ouvrage est fort bien monté du reste, avec de

beaux décors, des costumes convenables, un grand luxe de tambours et une bourrée des plus entraînantes. Il n'en faut pas tant pour faire courir tous les Auvergnats de Paris.

13 janvier 1852.

Digitized by Google

Digitized by Google

XIX

NÉCROLOGIE : FEDERICO RICCI

Ces jours derniers, sur la route de Varsovie à Saint-Pétersbourg, deux voyageurs, assis côte à côte, dans une voiture bien close, enveloppés de leurs pelisses, causaient gaiement musique, art et théâtre, et faisaient les plus beaux projets du monde pour le printemps prochain. Le plus âgé de ces voyageurs, de haute taille et d'un extérieur imposant malgré ses manières affables et son extrême douceur, était le général ***, un des officiers supérieurs les plus distingués de l'armée russe. Le plus jeune était, hélas ! un de mes plus anciens amis et de mes plus chers camarades. Il soutint la conversation avec tout son esprit

et sa vivacité naturelle, puis il pencha la tête et parut s'assoupir un instant. Le général respecta son sommeil jusqu'au prochain relais. Il l'appela alors, et n'en recevant pas de réponse, il le secoua fortement par le bras. — Mort ! s'écria-t-il en se frappant le front avec désespoir. En effet, son compagnon de voyage était mort d'un coup d'apoplexie foudroyante. Telle a été la fin de Frédéric Ricci, compositeur aimable et modeste, d'un grand talent, d'un plus grand avenir, et qui commençait à peine à recueillir quelques fruits de ses travaux.

Son nom ne jouit pas en France d'une popularité bien grande, et sa mort n'y éveillera que les regrets de ceux qui l'ont assez connu pour avoir pu apprécier sa belle âme, ses vertus solides, son caractère élevé. En Italie, il sera pleuré universellement ; mais, après sa mère et ses frères, j'ose dire que sa perte ne sera sensible à nul autre plus qu'à moi qui le voyais tous les jours pendant les deux années qu'il passa à Paris. En attendant que justice complète lui soit rendue dans une biographie écrite avec calme, il me sera permis d'esquisser ici en quelques traits cette aimable figure, et de dire quelques mots de ses ou-

vrages. Si rien ne peut consoler ses parents dans leur affreux malheur, ils verront au moins qu'il y a ici, loin de la patrie commune, quelqu'un qui n'oublie pas, et qui ne veut être prévenu par personne dans le tribut qu'il entend payer à la mémoire de son pauvre ami.

Frédéric Ricci a été élevé avec Luigi, son frère aîné, au Conservatoire de Naples, d'où sont sortis tant d'illustres musiciens et de grands artistes. Les deux frères s'aimaient tendrement; ils travaillaient ensemble aux mêmes ouvrages, et comme ils n'ont jamais initié personne au secret de leur collaboration, il est impossible de démêler les morceaux qui appartenaient en propre à chacun d'eux. Si l'on demandait à Frédéric, il répondait que tout ce qu'il y avait de beau dans la partition ou qui avait plu davantage était de son frère Luigi; — si l'on interrogeait Luigi, il rapportait tout le bien à Frédéric, et cela avec une vérité, une franchise, une expansion si naturelle, qu'on était tenté de croire que les deux frères avaient eu, en écrivant, les mêmes idées et les avaient exprimées de la même façon. Le premier opéra qui parut signé de leur nom, s'appe-

lait : *Il colonnello.* La pièce avait été demandée par madame Malibran. C'était un sujet moitié sérieux, moitié bouffe; et, comme son titre l'indique, la prima-donna y jouait un rôle de colonel. Je me souviens que la Malibran m'a souvent parlé de ce rôle; elle se réjouissait d'avance de porter une épée, des éperons, des moustaches; elle s'esseyait à marcher avec de grosses bottes, et prenait des leçons d'escrime pour bien se mettre en garde et faire honneur à sa nouvelle profession. Mais, par une circonstance indépendante de sa volonté, elle dut renoncer à ce personnage qui lui tenait si fort au cœur, et ce fut madame Ungner qui le joua l'année suivante, avec autant de verve que de succès.

Cependant ceux qui connaissaient l'humeur des deux frères, attribuaient à Luigi ce qu'il y avait de plus vif et de plus enjoué dans les œuvres qu'ils écrivaient en commun, et à Frédéric ce qu'il y avait de plus dramatique et de plus touchant. Bientôt s'étant séparés, non que leur affection fût moindre, mais parce que des engagements très-avantageux les appelèrent dans des villes différentes, Luigi se distingua par son génie comique, et composa des partitions

charmantes dans le goût d'*un' Avventura di Scaramuccia*, et Frédéric enleva tous les suffrages dans le genre sérieux, et donna ses *Prigioni d'Edimburgo*, avec un très-grand et très-légitime succès. Comme j'écris ces quelques lignes à la hâte et de mémoire, je pourrais me tromper sur les dates; mais il me semble que les *Prigioni* ont été représentées pour la première fois à Trieste, où les deux frères Ricci ont fait un assez long séjour. L'aîné y dirigeait le théâtre, le cadet y remplissait les fonctions de maître de chapelle de Saint-Just. Pendant l'automne de 1836, Frédéric fut engagé à la Scala, et y donna : *Un duello sotto Richelieu*, qui n'est que le sujet de *Maria di Rohan*, traité par Donizetti. Les principaux rôles furent remplis par Salvi, par sa femme, madame Spech, une des plus charmantes cantatrices qui aient brillé sur la scène italienne; par Marini et par Mlle Brambilla. L'ouvrage n'est pas des mieux réussis; mais il y avait au dernier acte un duo entre le ténor et la femme, d'une beauté admirable, et qui transporta le public.

Dans le carême de 1841, Frédéric écrivit pour Moriani, à la Pergola de Florence, *Rolla* ou le *Chef-*

d'œuvre inconnu. Rien de plus émouvant que le dernier tableau de ce drame lyrique et tout le rôle du ténor. Moriani y révéla des qualités qu'on ne lui soupçonnait pas. Il joua en grand acteur, et on ne craignit pas de le comparer à Modena, le Talma de l'Italie. Le retentissement fut immense au delà des monts. Venise, Bergame, Milan se disputèrent le grand artiste qui avait si bien saisi le caractère poétique et touchant de Rolla. Quelques mois s'écoulèrent à peine, et Ricci composa, pour l'automne de 1841, son *Corrado d'Altamura*, paroles de M. Sacchéro, un de nos poëtes les plus instruits et les plus distingués. M. Sacchéro habite en ce moment Paris, et n'y est point connu comme il le mérite. Il a écrit plus de quarante poëmes en Italie, où les droits d'auteur n'existent pas et où le musicien donne au poëte une rétribution dérisoire. Si ce jeune écrivain avait travaillé pour la scène française, il serait aussi riche que M. Scribe.

Le *Corrado* fut chanté pour la première fois par Mlle Abaddia, dont la voix, d'un charme extraordinaire, ravissait alors le public milanais, par Guasco, par Varèse et par Mlle Marietta Brambilla.

Le succès fut si grand, qu'il balança celui de *Nabucco*, représenté la même année et qui valut à Verdi un triomphe éclatant.

Ce fut vers la fin de 1842 ou au commencement de 1843, que Ricci vint à Paris. Nous nous étions vus déjà à Naples et à Rome. Sa bonté, sa droiture, son naturel ouvert et confiant m'attachèrent à lui par les liens de la plus cordiale amitié. Je n'ai jamais connu d'homme plus docile et plus modeste. Il n'était pas de ces musiciens qui se plaignent d'être jugés par les littérateurs, et qui préfèrent se juger eux-mêmes, pour se traiter sans doute avec plus de sévérité. Il prenait les avis de tout le monde; il pensait qu'un morceau de musique n'est vraiment beau que lorsqu'il plaît même aux ignorants. Je ne pouvais me lasser d'admirer son égalité d'humeur, son abnégation, sa patience. Il essuya, sans murmurer, toutes les tribulations qu'on faisait subir à cette époque aux jeunes compositeurs assez abandonnés du ciel pour venir frapper à la porte d'un théâtre où chaque nouveauté était regardée comme une hérésie. Il perdit près d'une année pour faire jouer un ouvrage qui faisait fureur partout. On le renvoyait de Ronconi à Mario,

et de Mario à Mme Grisi. Il corrigeait, ajoutait, retranchait tantôt un air, tantôt un duo. Lorsque les artistes daignèrent se déclarer satisfaits, la direction exigea mille écus pour monter la pièce avec luxe. L'éditeur paya cette somme, et nous devons croire qu'elle fut loyalement dépensée. Mais jamais on ne vit de costumes plus grotesques, même au Théâtre-Italien. Ronconi était méconnaissable. Mario entra coiffé d'un casque si bizarre et si ridicule, qu'on ne put réprimer dans la salle une longue et bruyante hilarité. Cependant les beautés de la musique triomphèrent de tous ces contre-temps. Le succès fut moins grand qu'à la répétition générale, où l'on avait redemandé tous les morceaux. Mais avec un peu de soin et quelques réformes indispensables dans la mise en scène, l'ouvrage se serait maintenu. Malheureusement les artistes qui avaient imposé tant de changements se dégoûtèrent bientôt de leurs rôles. Ricci attendit encore une année la reprise de *Corrado* ou de quelqu'une de ses nouvelles partitions. Puis il s'en retourna en Italie avec la même sérénité apparente, mais le cœur ulcéré.

Estella est de 1846, et *Griselda* de l'année suivante.

Ces deux ouvrages ont été écrits pour Mlle Cathérine Haynes, la blonde et jolie cantatrice à qui les Américains ont fait naguère une si folle ovation. Le premier fut donné à la Scala de Milan, le second à la Fenice de Venise. C'est aussi vers la fin de 1847, que Frédéric donna à Trieste l'*Amante di richiamo*, opéra semi-seria sur un poëme de M. Dall'Ongaro.

Il fit jouer ensuite à Venise, avec un grand succès, *Crespina la Commare*, œuvre fantastique où il a été aidé par son frère Luigi. La donnée singulière de cette pièce, où l'élément bouffon se mêle à chaque instant à l'élément surnaturel, est dans le goût des inventions les plus originales du Vénitien Gozzi. La Mort pénètre tout à coup dans l'échoppe d'un savetier chargé de famille et de misère. — Veux-tu devenir riche et puissant? lui dit-elle. — Je le veux bien, répond le savetier. Voici ce qu'il te faudra faire, dit la Mort : Prends cette robe et ce bonnet de docteur et fais-toi annoncer chez les malades de condition. Si tu me vois paraître à leur chevet, c'est que leur fin approche, et tous les remèdes sont inutiles. Si je ne parais point, tu peux prédire hardiment la guérison. — Le savetier fait des cures merveilleuses,

et change bientôt sa misérable échoppe contre un beau palais de marbre, orné des plus admirables chefs-d'œuvre de Véronèse et du Titien. Mais voilà qu'un jour, après un somptueux repas, notre parvenu, bouffi d'orgueil, étourdi par les flatteries de ses bouffons et de ses parasites, va contempler ses beaux habits dans une glace. Et jugez de sa surprise et de sa terreur ! il aperçoit la commère au nez camus qui lui frappe amicalement sur l'épaule et l'avertit que son heure a sonné. Le savetier, tout tremblant, suit la Mort aux enfers, et assiste à des scènes épouvantables qui le font réveiller en sursaut. Car vous aurez déjà deviné que tout ceci n'est qu'un rêve, et que le médecin redevenu savetier se trouve très-heureux de son sort. Il y a, dans cette œuvre étrange, un fort beau rôle de basse-taille, que Lablache avait envie de jouer. Le public accepta ce sujet, si en dehors des habitudes du Théâtre-Italien comme une fantaisie d'artiste et un jeu d'esprit. Mais les amis de Ricci furent saisis de cette veine de tristesse qui perçait à travers les plus joyeuses mélodies et la plus brillante instrumentation.

Un des derniers ouvrages qu'il donna à Venise

avait pour titre : *les Deux Portraits* (*i due Ritratti*), dont il fit lui-même les paroles, avec cette aptitude universelle qui n'est point rare en Italie. Au mois de mai de l'année qui vient de finir, Frédéric fut appelé à Varsovie par un engagement des plus flatteurs, et qui mettait le comble à tous ses vœux. Le public fit le meilleur accueil à ses ouvrages. Le général Paskiewitch, prince de Varsovie, lui donna de nombreux témoignages de bienveillance et de protection; un ténor polonais nommé Dobrski lui joua le *Rolla* avec moins d'éclat sans doute, de passion et de talent que Moriani, mais d'une manière satisfaisante et convenable. Enfin le pauvre Ricci était heureux, il voyait s'ouvrir devant lui le plus riant avenir, et voici ce qu'il écrivait à Moriani, à la date du 2 décembre dernier :

« Adieu, mon très-cher ami, je pars dans quelques jours pour Saint-Pétersbourg, où j'ai beaucoup de connaissances. J'y passerai deux ou trois mois, puis je reviendrai ici, où l'on va monter plusieurs de mes ouvrages. Le printemps prochain, j'écrirai un opéra-comique pour Vienne, dont les rôles principaux seront chantés par la Maray, la Déméric (que je vais voir et

entendre à Saint-Pétersbourg), Franchini, Debassini et Scaleso. C'est la première fois que la fortune me sourit, et que je puis compter sur une troupe excellente et complète. Si je ne réussis point, ce sera ma faute. Sais-tu, mon cher Moriani, que je ne puis songer à cette phrase de notre *Rolla*,

Una pietra senza nome
La mia tomba caprirà,

cette phrase où tu as su m'arracher des larmes, sans que mon cœur déborde d'une amertume et d'une mélancolie navrantes. J'entends ta voix, tes accents de douleur; je vois ta sublime expression qui rendait avec tant de vérité la folie, le désespoir !... Mais bannissons la tristesse, *je ne me suis jamais si bien porté !* »

Oh ! oui, bannissons la tristesse ! le mot est bien trouvé et cela se rencontre à merveille ! Soyons gais, soyons fiers, soyons heureux, pauvres fous que nous sommes ! Fatiguons le ciel et la terre de nos vœux stériles et de nos desseins ambitieux, pour que le moindre grain de sable, un souffle, un rien, nous renverse et nous écrase au moment où nous croyons toucher au but de tant d'efforts et de tant de sou-

haits! Trois jours après cette lettre si remplie d'espoir et de confiance, le pauvre Frédéric Ricci mourait sur un grand chemin, loin de sa patrie, de sa famille et de ses amis, qui n'apprendront peut-être que par ces lignes sa fin si douloureuse et si prématurée.

20 janvier 1852.

Digitized by Google

XX

ALBUMS RETARDATAIRES : Mme VICTORIA ARAGO, Mme MÉLANIE DENTU.

Voici des albums retardataires qui demandent à vous être présentés. Le jour de l'an est déjà bien loin, et, Dieu merci ! il n'est plus question d'étrennes ; mais deux de ces recueils appartiennent à des dames ; on ne saurait trop se montrer poli et galant. Voltaire écrivait au grand Frédéric : « Puisque vous avez fait à la langue française l'honneur de la savoir si bien... j'ai pris la liberté d'examiner très-scrupuleusement votre ouvrage. » Je puis en dire autant à Mmes Victoria Arago et Mélanie Dentu, qui font à la musique française l'honneur de la cultiver avec

application et succès. Mme Arago est une jeune femme très-laborieuse et très-digne d'intérêt; elle écrit avec goût. Son album annuel est des plus recherchés. Cette année, sa collection se compose de dix mélodies avec dessins de M. Greppi, dont le crayon ne manque ni d'originalité ni de *brio*. Le premier morceau est intitulé : *Romancette*. C'est un diminutif de la façon de M. Richomme, le poëte ordinaire de Mme Arago. Pourquoi d'ailleurs ne dirait-on pas romancette, puisqu'on dit chansonnette ? La romancette de M. Richomme est un proverbe aussi connu que faux : *Un bienfait n'est jamais perdu*. Vient ensuite *le Bruit qui fait rêver mon cœur*. Le bruit qui fait rêver le cœur de Mme Victoria Arago n'est ni le bruit de la ville, ni le bruit de la foule, ni le bruit de l'orgue de Barbarie qui m'assomme en ce moment; mais c'est le bruit du ruisseau (à la bonne heure !) le bruit qui glisse et *se promène* de fleur en fleur. « Allez vous promener, madame la marquise, » écrivait à sa fille une femme fort bien élevée de la cour de Louis XIV. Je ne saurais prendre une pareille licence à propos de cette mélodie par trop villageoise. Mais je lui préfère de beaucoup la

Fauvettina. Qu'est-ce que la *Fauvettina*, M. Richomme? Cela n'est ni français ni italien. Dans quelle volière trouve-t-on cet oiseau singulier? N'importe, le motif en est simple et le chant gracieux. *Le petit Ange que j'adore* ne laisse rien à désirer sous le rapport de la composition et du sentiment. Les mères seront touchées de ce chant si pur et de ces douces paroles. Cette fois, M. Richomme a bien rencontré. Il faut aussi que je vous dise (car cela peut avoir du poids dans la balance) que cet album est donné *gratis* aux abonnés de *la France musicale*. Un journal bien fait, de la musique agréable, des dessins, des concerts : il faudrait être bien impertinent pour en demander davantage.

Mme Mélanie Dentu devait s'adresser naturellement à Mme Mélanie Waldor. Il y a entre ces deux dames conformité de nom, d'inspiration et de goût. Mme Waldor a écrit *le Nuage*, Mme Dentu l'a fort bien mis en musique. Les illustrations de ce recueil élégant sont de M. Andrieux. Je recommande au lecteur *les Bluets*, sur des vers charmants de M. Auguste Barbier ; *la Fileuse*, paroles et musique de Mme Dentu, *le Ramier*, fort jolie chanson tirée du dernier livre de M. Brizeux.

Ces petites compositions se distinguent par la fraîcheur du motif, la simplicité et la grâce du style, et un parfum d'honnêteté et de bonne compagnie qui en double le prix.

J'en étais là de mon article, lorsque j'ai reçu une lettre qui m'a causé la plus sensible joie qu'on puisse éprouver. La bonne nouvelle m'était déjà parvenue d'autre part; mais je tremblais de ne pas la voir confirmée. Maintenant le doute n'est plus possible. Frédéric Ricci est ressuscité, car on ne peut dire qu'il ne fût pas vraiment mort. Après le fatal accident qui lui arriva, comme je l'ai écrit, sur la grande route de Varsovie à Saint-Pétersbourg, il est demeuré deux jours sans connaissance. Son compagnon de voyage, le croyant perdu, s'empressa, dans le premier trouble, d'écrire à Varsovie tout le détail de cet affreux malheur, et Mme Moriani-Rossetti le manda à son mari. Cependant Ricci était sorti de sa léthargie pour retomber dans un état des plus cruels et des plus alarmants. Il a été deux semaines entre la vie et la mort. Mais enfin le voilà hors de danger; il écrit lui-même pour rassurer ses amis. Ce doit lui être une satisfaction bien grande et un encouragement pour

l'avenir de voir combien il est aimé en Italie et en France, et si, par hasard, il avait des rivaux qui aient attendu au dernier moment pour lui rendre justice, il y a cela de bon qu'ils ne pourront plus s'en dédire. Puisse notre ami se rétablir bientôt complétement et se remettre à l'œuvre, et j'espère, avant trois mois, vous annoncer un nouveau succès de cet aimable revenant.

27 janvier 1852.

Digitized by Google

XXI

THÉATRE-ITALIEN : *Fidelio.* — *L'Elisir d'amore.*

Pour se faire une idée de l'espèce de culte qu'on a voué au nom, à la mémoire et aux œuvres de Beethoven, il faut avoir voyagé en Allemagne. J'ai été témoin de cet enthousiasme populaire et de ce pieux respect, lors du pèlerinage mémorable de la plupart des musiciens et des critiques de l'Europe, à la petite ville de Bonn. Bourgeois, militaires, gens du peuple, étudiants, professeurs, bourguemestres, échevins, tous les états, toutes les classes, prenaient part à ce jubilé musical. La présence du roi de Prusse et de la reine d'Angleterre, avec leur cour nombreuse et brillante, ajoutait à l'éclat et à la solennité de ces fêtes. On vendait partout des médailles, des portraits,

des biographies de Beethoven; on rappelait les moindres détails de la vie du sourd immortel. Les universités se faisaient représenter par des députations savantes; les discours pleuvaient; des orchestres gigantesques se dressaient comme par enchantement; des chœurs de cinq cents jeunes filles prises dans tous les rangs de la société, lisaient à livre ouvert la musique du grand symphoniste. Jamais l'antiquité n'a rendu de tels honneurs à ses héros et à ses demi-dieux.

Chez les Anglais, le nom de Beethoven n'est pas moins l'objet d'une foi aveugle et d'une vénération absolue. Ce peuple indépendant, qui aime à raisonner sur toutes choses, ne souffre point qu'on discute les réputations acquises et les œuvres consacrées. Pour rien au monde, nos voisins d'outre-Manche ne manqueraient une sonate, un quatuor, une symphonie de Beethoven, dussent-ils y prendre un médiocre plaisir. Cela est-il bien de Beethoven? Pourvu que l'identité soit constatée (et ils ont la partition dans la poche), ils n'en demandent point davantage. Ils savent s'ennuyer consciencieusement et bâiller avec dignité.

En France, on a été longtemps avant de rendre à ce sublime génie la justice et les hommages qui lui sont dus; mais, grâce à la *Société des Concerts* et à son illustre chef Habeneck, nulle part on a interprété avec plus de soin, plus de précision, plus d'ensemble, ces œuvres qu'on avaient traitées d'abord de bizarreries absurdes et de logogriphes indéchiffrables. On peut dire que la France s'est convertie la dernière, mais jamais conversion ne fut plus complète et plus éclatante. Qui n'a senti sa pensée s'élever vers le ciel et son cœur déborder des émotions les plus douces et les plus ineffables, pour peu qu'il ait assisté à l'une de ces admirables séances du Conservatoire de Paris ? Quelle exécution magistrale ! quelle poésie ! quelle grandeur dans ces pages immortelles ! Et qui oserait désormais blasphémer le nom de Beethoven ?

Mais si les symphonies de ce grand maître, ses ouvertures, ses quatuors sont devenus populaires, il ne faut point se dissimuler que *Fidelio*, œuvre immense et compliquée, n'est encore appréciée que par des esprits d'élite et des musiciens de profession. Le poëte Monti, toujours hardi dans ses images, eût comparé cette partition, si riche en beautés et si

pleine d'écueils, à une de ces montagnes inaccessibles qui renferment des mines de diamants : *Irta di scogli e gravida di diamanti.* Je n'étais pas en France lorsque *Fidelio* a été exécuté brillamment, dit-on, par une troupe allemande familiarisée avec le style, les difficultés sans nombre et les aspérités de cet ouvrage. Mme Schrœder-Devriend a laissé dans le rôle de Léonora d'impérissables souvenirs. Depuis bien des années, pas un théâtre n'avait osé aborder *Fidelio.* On y voyait beaucoup de dangers, sans trop de profit. Il faut savoir gré à M. Lumley d'avoir tenté l'entreprise avec une troupe habituée aux mélodies faciles, aux suaves gazouillements de l'école italienne. Il avait des éléments précieux : Mlle Cruvelli, une Allemande, instrument prodigieux au service d'une rare intelligence ; Belletti, le savant chanteur, que Jenny Lind a choisi pour l'accompagner dans sa tournée ; Mlle Corbari, excellente dans le rôle de Marcellina ; enfin, M. Hiller, Allemand aussi pour la naissance, l'éducation, le goût, compositeur lui-même, et plus capable, en cette occasion, que tout autre chef d'orchestre, de diriger l'exécution de cette œuvre étonnante.

Je commencerai par ce dernier, que je ne gâte point d'habitude par des louanges exagérées. M. Hiller était cette fois sur son terrain véritable. Il a veillé avec un soin extraordinaire à ce qu'aucune pensée, aucune intention du maître ne fût trahie ou rendue faiblement. Il a été fort bien secondé. Les deux ouvertures si connues, l'une en *mi*, l'autre en *ut*, ont été dites sans la moindre hésitation, avec autant de fermeté que de chaleur. On les a écoutées très-attentivement et avec un silence prodigieux. Ce silence et cette attention soutenue sont indispensables, si l'on veut bien comprendre *Fidelio*. C'est une partition renversée, si je puis m'exprimer ainsi ; une musique écrite pour les instruments, avec accompagnement de voix. Le chant, la passion, l'intérêt sont plus souvent dans l'orchestre que sur la scène. Voilà qui déroute un peu, je pense, ce public des Italiens, accoutumé à ne prêter aux instruments qu'une oreille distraite et nonchalante. Ici, il ne faut perdre aucun détail, aucune transition, si imperceptible qu'elle soit; autrement le fil serait brisé, et l'on s'égarerait dans un labyrinthe de combinaisons harmoniques qui

n'ont plus ni lieu ni sens. Il ne se dit pas un mot dans le drame qui ne soit commenté, achevé par l'orchestre; et, bien que cela ne paraisse pas d'abord, il y a peu d'ouvrages où il règne une plus grande unité de couleur et de style, il n'y en a point d'une trame plus solide et plus serrée, d'une touche plus ferme et plus sûre.

Comme pièce, *Fidelio* est absurde. C'est un de ces vieux mélodrames dont la naïveté nous fait sourire et hausser les épaules. Cela s'appelait d'abord *Léonora*. Beethoven a eu le tort d'emprunter ce mauvais *libretto* à Paër, et il a fallu tout son génie pour élever sur des fondations si faibles un édifice si durable et si beau. Le caractère d'une épouse chaste et dévouée a séduit l'imagination du maître allemand. *Fidelio* ou *Léonora,* de quelque nom qu'on l'appelle, c'est la glorification de l'amour conjugal. Pour analyser avec une certaine étendue un ouvrage aussi considérable, il me faudrait un volume. J'indiquerai rapidement les beautés principales et classiques qu'il n'est permis ni d'ignorer, ni de contester, sous peine de passer pour un barbare; j'ajouterai quelques mots sur l'exécution, qui n'a pas toujours été irré-

prochable, et qui sera sans doute meilleure aux représentations suivantes.

Le petit duo entre Marcellina et Giacchino et l'air de Marcellina, conviennent parfaitement à la voix de Mlle Corbari. Cette jeune et charmante artiste a compris que Beethoven n'est point de ces maîtres qu'on embellit ; elle a été sage et sobre d'ornements: elle a plu. Il en sera toujours de même lorsqu'elle écoutera plutôt son instinct que ses conseillers. La cavatine bouffe du geôlier a été fort convenablement chantée par Susini. Nous voici au premier joyau de la partition. C'est le petit quatuor exposé en canon, d'une simplicité exquise et d'une délicieuse fraîcheur. Belletti a dit très-bien, de sa voix vibrante et accentuée, l'air de Pizarro tout rempli de colère, d'âpreté et de rudesse. Weber a calqué son air de Gaspard sur ce morceau énergique.

L'air de Léonora est un chef-d'œuvre d'un bout à l'autre, et Mlle Cruvelli l'a chanté supérieurement. Rien de plus élevé comme pensée, rien de plus simple comme style. L'accompagnement des trois cors qui se marient par des traits si fins, si audacieux, par des gammes si difficiles et en même temps si heureuses à

la voix de la cantatrice, donne à tout ce morceau un caractère de rêverie et de grâce inexprimable. Ici les emprunts de Weber sont encore plus flagrants. Son fameux air de femme du *Freyschütz* est visiblement imité de l'air de *Fidelio*. C'est le même ton, la même allure. Le chœur célèbre des *Prisonniers* n'a pas produit tout l'effet qu'il devait produire. L'été dernier, à Londres, on ne manquait jamais de le *bisser*. Mais il faut dire aussi que les choristes de Londres s'appelaient Massol, Gardoni, Poultier, F. Lablache, Calzolari, Pardini, Montemerli, etc.

Toute la scène de la prison est admirable. Calzolari n'a pas mal dit son air; mais il a un peu manqué d'énergie et d'ampleur. Le rôle de Florestan est écrit pour un ténor de force. Le duo du fossoyeur, d'une vérité si terrible, d'une couleur si sombre et si lugubre, a été rendu par Mlle Cruvelli en grande artiste, avec une simplicité touchante et un sentiment profond. On ne saurait rien citer de plus magnifique et de plus saisissant que l'instrumentation de cette page sublime. Le trio, le quatuor, entre Florestan, Pizarro, Rocco et Léonora, l'admirable fanfare rappelée dans la seconde ouverture, le célèbre *agitato* qui peint si

bien l'ivresse et le délire d'un bonheur partagé, en un mot tout ce tableau et tout ce finale, sont d'une beauté, d'une poésie, d'un effet irrésistibles.

Plus on entendra *Fidelio* et plus on sera pénétré d'admiration. Les artistes redoubleront de zèle; l'orchestre n'a qu'à persévérer. La mise en scène est fort soignée et fait le plus grand honneur à M. Harris. La salle était comble le premier soir, et cet empressement du public ne se démentira pas dans la suite. Tout fait espérer que les efforts si courageux et si intelligents de M. Lumley seront couronnés d'un plein succès.

L'*Elisir d'Amore* a été monté à la hâte, entre deux répétitions de *Fidelio*, comme un de ces ouvrages d'expédient, *opere di ripiego*, qu'on joue de temps à autre pour laisser reposer la troupe chargée du grand répertoire. Ce n'est point que les quatre rôles de ce charmant opéra ne soient interprétés par des sujets de mérité. Belletti a fait merveille dans le personnage du sergent. Son front ne se déride pas, à la vérité, et son masque demeure impassible : mais il vocalise avec une grande agilité et chante avec goût. On lui a fait répéter la cabalette : *Ho ingaggiato il mio*

rivale. On l'a rappelé trois fois; mais, chose singulière! chaque fois que Belletti rentrait pour saluer le public, son visage paraissait se rembrunir et ses sourcils se fronçaient involontairement. On eût dit que cela lui faisait de la peine d'avoir tant de succès.

Mlle Corbari est une fraîche et séduisante paysanne de Mergellina ou de Portici; l'air vif de la mer, les huîtres du Fusaro, les polypes de Santa-Lucia et les *triglie* du Granatello lui ont donné de belles couleurs, des joues rondes et veloutées, des bras dodus, des épaules à fossettes. Quelle santé admirable et comme tout réjouit la vue dans cette belle et appétissante personne! Mais pourquoi Mlle Corbari est-elle d'un si grand sérieux? Pourquoi lève-t-elle ses beaux bras vers le ciel avec tous les signes d'un profond désespoir? Le feu aurait-il pris à la ferme? La grêle aurait-elle détruit la récolte? Ou le Vésuve, en ses fureurs sinistres, aurait-il couvert la campagne environnante de torrents de lave et de monceaux de cendres? Rien de tout cela, ma chère enfant; il ne s'agit que d'être coquette, agréable et vive; point de grands gestes et point d'attitudes solennelles. Il faut faire enrager un amoureux et se moquer d'un mar-

chand d'orviétan. Quoi de plus aisé et de plus simple pour une jeune fille! Aussi, toutes les fois que Mlle Corbari chante légèrement cette agréable et douce musique, est-elle applaudie par toute la salle. Mais l'envie de trop bien faire et d'appuyer sur les moindres détails, gâte et dénature les meilleurs endroits de son rôle. Ainsi, lorsqu'elle dit au seigneur Dulcamara : « Ah! docteur, vos remèdes sont parfaits, mais ils n'ont aucune vertu pour votre servante; mon philtre, à moi, docteur, c'est mon gentil petit minois; mon élixir est dans les deux yeux que voilà, » il ne faut point que Mlle Corbari se caresse indéfiniment le menton, ni qu'elle se fourre un doigt dans l'œil. Il suffit d'un sourire et d'un regard pour indiquer ces nuances de coquetterie et de malice. Au dénoûment, c'est encore pis ; la fiancée de Nemorino, ayant appris que le pauvre jeune homme s'est fait soldat par désespoir, lui achète un remplaçant et lui rend la liberté. Donizetti, qui savait fort bien son métier, a placé la mélodie la plus simple et la plus touchante sur ces paroles: *Prendi per me sei libero.* C'est là le style qui convient à une villageoise. Mlle Corbari veut en faire à toute force un morceau de bravoure; elle

surcharge ce joli cantabile de traits, de fioritures et de roulades. Avec beaucoup moins d'exagération, elle produirait beaucoup plus d'effet.

Calzolari est parfait dans le rôle de Nemorino : sa voix, sa tournure et sa taille semblent faites exprès pour le personnage. Sa timidité et sa mélancolie sont les plus naturelles du monde ; sa crédulité fait sourire, mais on conçoit que, l'amour aidant, il donne dans les piéges les plus grossiers, et on le plaint d'être si malheureux et si naïf. Il a chanté d'une façon ravissante. C'est le meilleur Nemorino que nous ayons entendu.

Ferranti ne manque pas de courage ; il l'a prouvé en plusieurs rencontres, et le public lui a su gré de sa vaillance un peu téméraire. Mais, l'autre soir, on avait mis le pauvre garçon à une trop rude épreuve : c'est la première fois que j'ai vu Ferranti douter de lui-même ; il suait à grosses gouttes sous sa perruque rouge et sous ses favoris de vétérinaire ambulant. Il s'efforçait, cependant, de faire bonne contenance ; il a commencé par débiter sa cavatine d'un ton ferme et d'une voix assurée ; mais, au beau milieu de l'andante, il hésite et se trouble. On dirait qu'il a vu

paraître au fond de la salle la colossale silhouette de Lablache qui s'avance d'un air menaçant pour le renverser d'une chiquenaude. « Ah! Monsieur, ah! mon maître, semble dire le pauvre Ferranti, ce n'est pas moi, je vous jure; ce sont eux qui l'ont voulu. Reprenez votre perruque, et vos drogues, et votre carriole, et votre cheval. Je voudrais bien m'en aller. Mais voilà ce diable de M. Eckert qui me lance à travers ses lunettes un regard courroucé. Il faut continuer... *Dunque*, continuons. » Ce *dunque*, prononcé à demi-voix, m'a paru d'une résignation sublime. Ferranti a bien dit, bien chanté, toujours d'une manière relative, ce rôle du charlatan, le plus important de l'ouvrage.

L'orchestre n'a mérité que des éloges, la représentation a été des plus convenables; il n'a rien manqué, rien... qu'un peu de gaîté. Quand Lablache n'est pas là, les opéras bouffes ressemblent à des tragédies.

4 février 1852.

Digitized by Google

XXII

Mlle WILHELMINE CLAUSS. — OPÉRA : *Le Violon du Diable.* — Mlle REGINA FORLI. — ENCORE UN MOT SUR *Fidelio.*

Mlle Wilhelmine Clauss joue du piano...

A ce mot de piano, je suis tenté de m'arrêter tout court et de changer de sujet. Il y a dans les cinq parties du monde une si formidable quantité de pianistes, qu'à la vérité, s'ils voulaient s'entendre et jouer tous à la même heure, l'univers n'y tiendrait pas. Il faudrait capituler : ou les pianistes consentiraient à se taire, ou l'humanité donnerait sa démission.

Si donc Mlle Wilhelmine Clauss n'était qu'une pianiste, et même des plus célèbres, des plus brillantes, des plus admirées, je la laisserais passer dans son

char de triomphe, et je ne lui consacrerais tout au plus que cinq ou six lignes de bienvenue ou d'adieu. Je ne tiens pas à encourager outre mesure une profession que des lois sages et prévoyantes devraient renfermer dans de justes bornes, et qui, livrée à elle-même, finira par devenir incompatible avec la sécurité publique. Mais Mlle Clauss est une de ces rares artistes que le ciel a marquées d'une étoile au front et qu'on est heureux de reconnaître, de distinguer, de saluer parmi la foule; âme d'élite, esprit charmant, génie qui s'ignore, où s'arrêtera sa gloire naissante, et quel avenir la Providence lui réserve, c'est ce qu'il serait difficile de prévoir et de fixer. Mais, à coup sûr, cette jeune fille est prédestinée. Sa physionomie est des plus douces et des plus intéressante. Des boucles de cheveux blonds, soyeux et fins, encadrent sa jolie figure à la fois souriante et rêveuse; ses yeux, d'un bleu limpide, racontent tout un poëme de chagrins précoces et de douleurs imméritées; ses lèvres, un peu fortes, mais du plus vif incarnat, respirent l'innocence, la franchise, la bonté; ses petites mains d'enfant, ses bras mignons, ses poignets frêles et blancs, veinés d'un bleu tendre, ont une puissance et

une vigueur extraordinaires. Mais pour tirer de l'instrument vaincu et dompté des sons d'une si foudroyante énergie, il faut que l'inspiration domine et transforme cette délicate et gracieuse nature. Habituellement le maintien de Mlle Clauss est timide, embarrassé, presque craintif, comme il convient à une orpheline, car la pauvre enfant a perdu son père en bas âge et lorsqu'elle ne pouvait ni regretter cette perte, ni mesurer l'étendue de son malheur. Il lui restait une mère adorée, une mère qui avait placé sur cette tête blonde tout son orgueil, tout son espoir, toute sa tendresse. Après bien des déceptions, bien des épreuves, la fille et la mère arrivent à Paris, cette terre promise de tous ceux qui cherchent la fortune et la renommée. C'était vers la fin de l'hiver dernier. Mlle Clauss se fit entendre dans quelques salons, et même dans une grande matinée musicale, dirigée par Berlioz, et dans le concert du petit Jullien. On la remarqua, mais sans aucun profit pour elle. Ceux qui sont au courant de cette pénible industrie savent que la recette des plus beaux concerts ne suffit pas toujours à couvrir les frais. Tant pour les affiches, tant pour le programme, tant pour la salle,

tant pour l'éclairage, tant pour l'orchestre et tant pour les chanteurs ; pour le pianiste, zéro. S'il reste une trentaine de francs, le contrôleur du droit des pauvres est là, qui débarrasse humainement les pauvres artistes de cet argent superflu. Qu'importe! on sait fort bien que lorsqu'on commence, il faut travailler pour la gloire. Mlle Clauss se résigne, elle attend le dimanche, ce jour du Seigneur, que les journaux de musique se sont réservé pour distribuer le blâme et l'éloge; elle lit les feuilletons du lundi et du mardi; on y parlait beaucoup de Berlioz, beaucoup de la salle Sainte-Cécile, et du talent du petit Jullien et des beaux yeux de Mme Frezzolini, mais fort peu de Mlle Clauss. Comment pourrait-on faire autrement, lorsque vingt artistes défilent l'un après l'autre, réclamant leur part d'attention, d'intérêt, de bravos? Cependant si peu qu'on eût dit de la jeune pianiste, cela servait à la faire connaître et à lui aplanir la voie pour donner son concert à elle. Voilà la grande affaire, la grande ambition, le suprême effort de ces deux étrangères perdues dans cette ville immense de Paris, si hospitalière et si facile à ceux qui ont un nom, si indifférente ou si dure aux inconnus.

Dieu soutient leur courage. La mère, d'une santé plus robuste et d'un caractère plus résolu, courait chez l'imprimeur, chez les marchands de musique, chez les journalistes; la fille ne bougeait pas de son piano, elle travaillait sans relâche. Elle en était devenue si pâle et si abattue, qu'elle faisait pitié à voir. Que de fois la pauvre mère se leva la nuit, toute transie, pour voir si son enfant reposait! Et la jeune fille, pour ne point l'alarmer, fermait sa paupière à la hâte et feignait de dormir. Enfin le grand jour approchait; on avait placé les billets, le programme était imprimé, lorsque Mme Clauss tomba tout à coup malade. Étrange destinée de ces deux êtres qui vivaient de la même vie, du même souffle! le plus faible résiste et le plus fort succombe. Le mal fait des progrès rapides; Mme Clauss est condamnée par les médecins; elle perd connaissance, elle agonise, elle meurt! La langue n'a point de mots pour peindre un si grand désespoir; la pensée recule devant le douloureux spectacle de cette pauvre fille se jetant sur le corps de sa mère, baignant de larmes ses mains glacées, et lui reprochant, d'une voix brisée par les sanglots, de ne pas l'avoir emportée avec elle!

Mais avant de parler de l'ange de bonté qui est venu au secours de l'orpheline dans sa plus grande détresse, et lorsque tout paraissait l'abandonner, je dirai, en peu de mots, ce que je sais de l'enfance et des premières études de cette jeune artiste d'un talent si mûr et si surprenant. Mlle Clauss est née à Prague, en 1833. Son père était dans le commerce, sa mère était la fille d'un officier distingué. Enfant unique et idolâtrée, la petite Wilhelmine n'était certes point destinée à la carrière des arts. Mais, dès ses premières années, elle révéla un goût si vif et si étonnant pour la musique, que ses parents furent obligés de lui donner un maître à l'âge où l'on ne donne aux autres enfants que des poupées. Un jour (elle n'avait alors que cinq ou six ans), comme elle était près de sa mère, se cramponnant de ses deux petites mains aux fers du balcon, elle entendit jouer une marche par la musique d'un régiment qui passait. Aussitôt Wilhelmine, avec la volonté impérieuse des enfants, tire sa mère par la robe, se fait ouvrir le piano et se met à taper sur le clavier de toutes ses forces jusqu'à ce qu'elle eût rencontré quelques sons qui ressemblaient au motif qu'elle venait d'entendre.

On voulut en vain mettre un terme à cette étrange musique; la petite s'obstinait, recommençait de plus belle, et jurait que si on la laissait faire, elle finirait par jouer sa marche. Enfin elle tapa si fort et si bien, que, pour avoir un peu de repos, on dut prier l'illustre et savant Joseph Procksch de lui donner des leçons.

Ce musicien austère et aveugle comprit tout de suite à quelle prodigieuse nature il avait affaire. A sept ans Wilhelmine en savait autant que tous ces pianistes-machines qu'on pourrait remplacer avec avantage par une manivelle et des planches d'acier. Mais le mécanisme n'était rien pour maître Procksch, si l'âme et le cœur ne s'en mêlaient. Il développa l'intelligence et forma le goût de son élève par de fortes et sévères études; il la nourrit de Sébastien Bach, de Scarlatti, de Beethoven, il la familiarisa avec les vieux chefs-d'œuvre classiques; il lui en expliquait minutieusement les beautés, l'ordonnance et le style, et lorsque, après quatre heures d'exercice et de savants commentaires, il interrogeait la jeune fille pour savoir à quel point elle avait profité de ses leçons, il se trouvait que l'élève était plus avancée que le maître.

Aussi, lorsqu'il y a deux ans, Mlle Clauss se fit entendre à Dresde et à Leipsick, elle émerveilla la cour et la ville. Liszt, qui se connaît en pianistes, la fit venir à Weimar et la combla d'attentions et d'éloges. Spohr lui prédit le plus brillant avenir. A Brunswick, au Hanovre, à Hesse-Cassel, à Francfort, à Hambourg, partout où elle a joué, elle a transporté le public. A Paris, l'année dernière, lorsqu'elle a eu le malheur de rester seule et orpheline, Mme Sabathier-Ungher, femme aussi noble par l'intelligence que par le cœur, l'a recueillie chez elle, et lui a servi de mère. La pauvre fille avait besoin des plus grands ménagements; elle souffrait de la poitrine. Elle a passé quelques mois chez ses bienfaiteurs, à la Tour-des-Farges, près Montpellier, et la voilà assez rétablie pour reprendre sa carrière avec l'aide de Dieu, et sous le regard protecteur de sa mère, qui la guide et la surveille de là-haut.

Le succès de Mlle Clauss a été immense. Tous les grands pianistes, tous les amateurs distingués s'étaient donné rendez-vous dans la salle Herz. Elle a joué d'abord la fantaisie de Thalberg sur la *Somnambula*. Il faudrait entendre ce que dit Thalberg lui-

même de sa jeune interprète. Jamais on n'a vu tant de grâce alliée à tant de force. Le piano frémit d'étonnement et de colère sous ces petits doigts d'enfant, plus durs que l'acier, et laisse échapper de douloureuses plaintes et de longs gémissements. Quelle suavité n'a-t-elle point déployée dans le nocturne de Chopin, et quelle énergie dans les rapsodies de Dreyschok ! On lui a fait répéter une fugue de Bach, et en vérité, je ne connais qu'elle qui puisse la dire avec un sentiment si exquis, une simplicité, une grâce si ravissantes. Même élégance, même fermeté, même charme dans l'andante de Beethoven. Elle a fini par cette terrible fantaisie sur *Don Juan*, que Franz Liszt m'a jouée souvent, en tête-à-tête, à l'heure des longs épanchements ou des silencieuses rêveries. J'aurais voulu que Liszt fût là pour me dire son avis sur ce jeu si brillant, si coloré, si rapide. Mais l'avis de Liszt, je le connais, comme celui de Thalberg, de Herz, de tous les vrais et grands artistes, qui s'accordent tous à reconnaître et à exalter le talent de cette jeune fille et la saluent comme leur égale et leur sœur.

— Je suis heureux de constater, pour l'honneur

du public français, qu'à la deuxième et à la troisième représentation de *Fidelio*, la salle était comble, et que, tout en faisant pour l'art une chose digne, M. Lumley se trouve avoir fait une bonne affaire. Au silence religieux, mais un peu froid, avec lequel on avait accueilli, le premier soir, les sévères beautés de cet ouvrage, ont succédé un intérêt croissant et une vive admiration. Tandis que les musiciens et les chanteurs, plus sûrs d'eux-mêmes, s'appliquaient à bien rendre cette grande et sérieuse partition, la lumière se faisait de toutes parts dans les intelligences les plus rebelles et dans les esprits les plus prévenus. Les reproches qu'on adresse à Beethoven ne sont pas nouveaux. Sans doute, ses mélodies pourraient avoir plus de facilité, plus de charme; les voix pourraient être mieux disposées. Si Beethoven avait voyagé en Italie comme Mozart, s'il avait écrit plusieurs ouvrages pour le théâtre, il serait parvenu dans le style dramatique au même degré de perfection idéale qu'il a atteint dans ses symphonies. Mais tel qu'il nous l'a laissé, *Fidelio* est un chef-d'œuvre, et je ne puis comprendre comment des hommes, très-savants d'ailleurs et très-estimables, peuvent en parler légèrement et

presque avec dédain. Je me persuade de plus en plus qu'il ne suffit point d'étudier la musique pendant quinze ou vingt ans, et même d'écrire de beaux opéras, pour bien juger dé cet art divin; il faut un sixième sens que beaucoup de gens n'ont pas, pour être frappé de certaines beautés. Il est des génies, tels que Dante, Michel-Ange, Shakspeare, que des hommes de beaucoup d'esprit ne comprennent qu'à moitié et ne louent qu'avec réserve. Beethoven est de la même famille. A ceux qui n'admirent pas ses œuvres on ne peut rien répondre, sinon que Dieu les a privés d'un grand bonheur.

10 février 1852.

Digitized by Google

XXIII

HISTOIRE DES VISITANDINES. — MADAME STOLTZ A RIO-JANEIRO. — CONCERTS.

C'est une assez curieuse histoire que celle des *Visitandines*, opéra-comique en deux actes, dont la vogue a traversé plusieurs régimes, malgré les travestissements nombreux qu'à dû subir l'ouvrage et les divers titres sous lesquels on l'a joué. Mais avant de dire notre avis sur la musique de Devienne et sur la pièce de Picard, voyons ce qu'en pensait Picard lui-même, qui s'exprime à ce sujet avec une grande bonhomie :

« *Les Visitandines*, dit-il, obtinrent un très-grand succès. La pièce a survécu à toutes celles où l'on avait introduit des religieuses. Elle doit cet avantage au

charme d'une musique gracieuse et spirituelle. L'*intrigue est assez commune ;* mais la méprise du valet prenant un couvent pour une auberge, le coup de cloches des matines étouffant la voix de l'amant qui veut chanter une romance, la scène des deux ivrognes, et quelques détails assez vrais du second acte sur les mœurs et les habitudes des couvents de nonnes, contribuèrent, avec la musique de Devienne, au succès de l'ouvrage. »

Ainsi voilà un aveu précieux à recueillir. C'est précisément ce qui blesse le plus le goût, les bienséances, même en se plaçant au point de vue philosophique et abstraction faite des croyances religieuses, c'est ce mélange de choses saintes ou, si l'on veut, respectables, et de situations bouffonnes, de mots graveleux, qui égayait si fort nos pères à la veille d'une terrible date, 1793 ! L'auteur s'est inspiré évidemment de *Vert-Vert*. Il s'en fait tout ensemble un titre de gloire et une excuse auprès des esprits droits et des cœurs honnêtes que le relâchement de cette triste époque n'avait ni atteints ni corrompus.

« Que les âmes timorées ne s'effraient pas, dit-il, de voir des religieuses en scène. Mon jeune homme

est *un peu libertin*, son valet est *bien effronté;* mais je crois que mes Visitandines ne doivent effaroucher personne, puisque tout le monde lit sans scrupule l'histoire du perroquet de Nevers. On pourra reconnaître, à quelques endroits de ma pièce, qu'en la composant je me suis souvenu du charmant poëme de Gresset. »

On peut d'abord répondre à Picard qu'il y a une très-grande différence entre l'œuvre fort mondaine de Gresset, mais qui n'excède jamais certaines bornes, et qui n'est point d'ailleurs destinée au théâtre, et une pièce dont l'attrait principal, selon l'aveu de l'auteur, consiste à introduire un libertin dans un couvent de religieuses, et à déguiser un valet effronté sous les habits d'un capucin, pour les livrer aux risées du parterre. Il y a là, je le répète, un manque de convenance et de goût qui choque et révolte le spectateur le plus indifférent. Mais nous ne sommes pas à bout de confidences, et il paraît que, pour mener à bien cette *intrigue assez commune*, il a fallu puiser à plusieurs sources. Si l'initiative, l'idée-mère de la pièce appartient à Gresset, voici le contingent d'Andrieux, contingent dont cet homme d'esprit ne

s'était jamais vanté. Mais Picard est dans un moment d'expansion terrible, et voici le mauvais service qu'il rend à son ami :

« Je veux rendre à mon ami Andrieux ce qui lui appartient dans cet opéra-comique, et ce qu'il n'a jamais songé à réclamer. La date de la première représentation des *Visitandines* est déjà bien ancienne; mon amitié avec Andrieux est plus ancienne encore. Il n'avait pas donné, il n'avait pas même, je crois, composé *Anaximandre*, lorsqu'il fit une petite pièce intitulée : *les Vestales* ou *la Métamorphose d'Ovide*. Quelques années après, il me la communiqua. Ovide, encore bien jeune, s'est introduit chez les vestales, sous des habits de femme, pour y enseigner l'art d'aimer. Il y tombe malade; on envoie chercher un médecin. Ce médecin se trouve être son oncle, etc. »

N'admirez-vous pas une invention si subtile et un goût si relevé? Voyez-vous d'ici ce pauvre Ovide en habit de femme, tombant malade à force d'enseigner l'art d'aimer, recueilli dans l'infirmerie des vestales, soigné par ces bonnes filles qui n'y entendent point malice? Et que pensez-vous de ce médecin qu'on envoie quérir et qui se trouve être l'oncle d'Ovide? En

vérité, l'on ne sait que dire lorsque l'on voit deux hommes de talent descendre à un tel degré de trivialité et de niaiserie, pour chercher des succès d'actualité et flatter le mauvais goût du moment.

La pièce fut jouée pour la première fois le 7 juillet 1792. Les transports qu'elle excita dans toutes les classes ne sauraient se décrire. Les massacres de l'année suivante et la guillotine en permanence ne firent qu'augmenter l'empressement du public et la gaieté des spectateurs. Il fallait bien rire un peu sur ces bonnes sœurs qu'on arrachait à leur asile, et sur ces dignes pères qu'on envoyait par charretées à l'échafaud. Aussi, allongea-t-on d'un acte plus inconvenant, plus licencieux que les deux autres, cette pièce devenue trop courte pour la circonstance, et la foule de battre des mains et de se pâmer de joie lorsque Frontin, relevant son capuchon, entonnait d'une voix nasillarde :

Le ciel, mes sœurs, vous tienne en joie,
Je viens vous mettre sur la voie
Qui mène au ciel directement.

En 1795, on remit la pièce en deux actes. Elle con-

tinua d'obtenir, ainsi réduite aux proportions premières, un succès d'enthousiasme. Ce ne fut que plus tard, au commencement de la Restauration, qu'on songea à changer le titre de l'ouvrage, et à transformer le couvent en *Pensionnat de jeunes Demoiselles*. Il y eut aussi un autre remaniement, sous le titre des *Français dans le Sérail*, qui a bien pu donner à M. Sauvage l'idée du second acte du *Caïd*. J'avoue que toutes ces précautions et tous ces moyens-termes ne me satisfont que médiocrement. Je ne crois pas qu'il soit bien convenable ni bien édifiant pour les mœurs, ni bien rassurant pour les familles de faire entrer dans un pensionnat de jeunes personnes un grand gaillard de mauvais sujet, se trémoussant sous sa jupe de satin rose, jouant de la prunelle et du coude, embrassant celle-ci, prenant la taille à celle-là, et se livrant à une foule de plaisanteries équivoques et de mots risqués. Le rôle a été créé d'abord par Gaveaux. Dans les temps plus rapprochés de nous, Ponchard y était très-applaudi. Je souffrais l'autre soir pour ce pauvre Révial, qui n'a ni le talent ni la réputation de Ponchard, de le voir étouffer dans son corset, minauder à travers son éventail, et d'entendre

autour de moi des éloges ironiques sur son corsage élégant, sur sa joue imberbe, et sur sa grâce efféminée. Encore s'il s'agissait d'un de ces chefs-d'œuvre dont il ne faut point priver la postérité, pourrait-on comprendre qu'on exigeât d'un artiste de tels sacrifices. Mais, en vérité, je ne vois pas, à part quelques jolis motifs, quelques mélodies piquantes et une certaine élégance relative, dans ces *Visitandines* ou dans ce *Pensionnat de Demoiselles*, ce qui a pu séduire si longtemps le public, ni surtout ce qui a pu donner l'idée de l'opportunité d'une reprise. Il faut que l'exécution ait ajouté à l'ouvrage une grande valeur. En effet, c'était Martin qui, avec sa voix si étendue, si égale et si merveilleuse, remplissait le rôle de Frontin. Ribes fait tout ce qu'il peut pour réussir ; il a une assez belle voix et la conduit avec art, mais le fardeau est trop lourd pour lui.

Il ne faudrait pas croire cependant que François Devienne était un compositeur ordinaire. C'était un homme d'un talent sérieux, d'une volonté de fer et de grandes ressources. Il a fait faire à la musique instrumentale des progrès étonnants pour son époque. Né dans le département de la Haute-Marne, vers la

fin de 1759, il fut élevé par son frère, musicien au service du prince des Deux-Ponts. Il avait à peine dix ans lorsqu'il composa une messe avec accompagnement d'instruments à vent. C'était débuter bien jeune et d'uue manière bien exemplaire pour aboutir aux *Visitandines*. Il est vrai que sa vie fut très-agitée, très-laborieuse, et sa fin déplorable. Il est mort fou à Charenton, le 5 septembre 1803. Engagé tantôt comme flûte dans un régiment, tantôt comme basson dans un orchestre de théâtre, il excellait dans ces deux instruments, et a laissé une quantité prodigieuse de symphonies, d'ouvertures, de concertos, de méthodes dont les musiciens font encore leur profit. Son premier ouvrage date de 1789. La pièce portait ce titre assez bizarre : *Encore les Savoyards!* Le succès fut médiocre. A ce premier essai succédèrent bientôt le *Mariage clandestin*, *les Quiproquos espagnols*, puis *les Visitandines*, puis *Rose et Auréle*, *Agnès et Félix*, *les Comédiens ambulants*, *le Valet de deux maîtres*, etc., œuvres qui ne manquent ni de mélodie, ni de grâce, ni d'esprit, mais qui n'eurent pas le bonheur de charmer les contemporains parce qu'apparemment on ne s'y moque point des capucins ni des nonnes.

L'ouverture des *Visitandines* a la prétention de peindre ou d'annoncer un orage, et, avec la connaissance spéciale que Devienne avait des instruments à vent, il dut beaucoup étonner le public de son temps, par des effets d'orchestre qui nous semblent bien grêles et bien faibles aujourd'hui. C'est une tempête dans un verre d'eau. Pour ne point nous éloigner de l'Opéra-National, Félicien David nous a rendus très-exigeants en fait d'orages. L'introduction est assez jolie et rend fort bien le caquetage des pensionnaires ou des nonnes que le bruit du vent et l'éclat du tonnerre a réveillées en sursaut.

Sœur Joséphine!
— Eh bien! ma sœur!
Sœur Augustine!
— Eh bien! ma sœur!
Sœur Victorine!
— Eh bien! ma sœur!
Entendez-vous comme la foudre gronde?
Nous entendons comme la foudre gronde,
Et chaque éclair nous fait mourir de peur, etc.

Suit le fameux air de Frontin, que tous les gens d'un certain âge fredonnent avec volupté : *Qu'on est heureux de trouver en voyage un bon souper, mais sur-*

tout un bon lit! Puis la scène du valet prenant le couvent pour une auberge, et l'air si connu : *Enfant chéri des dames,* et la romance d'Euphémie avec accompagnement de harpe, et les quelques mots de Belfort étouffés par le son de la cloche. Ce Belfort des *Visitandines*, dans *le Pensionnat*, s'appelle Melfort. C'est pousser un peu loin le scrupule des noms propres, surtout lorsqu'on a laissé subsister les situations les plus scabreuses. Le quatuor des deux ivrognes, de Frontin et de Belfort, est très-bien en situation, d'une coupe heureuse et rempli de jolis détails. Leroy avait saisi à merveille le caractère de Grégoire; mais il l'a un peu trop chargé à la fin.

C'est le second acte qui a subi le plus de changements. Frontin ne commet plus l'impertinence de se présenter sous des habits religieux. Il est devenu le seigneur Fregolino, maître de chant, de danse, et de tout ce qu'on voudra. Les couplets de la tourière, qui, après une interruption malicieuse, se terminaient par le refrain : *Daignez m'épargner le reste*, n'ont plus de sel, venant de la bouche d'une servante de pension et ne contenant que des aveux très-naturels. Quoi qu'il en soit, Mme Vadé a fort bien rempli le rôle qui, dans

la distribution primitive, était joué par Mme Verteuil. Mme Petipa, qui débutait par celui de la novice, a une voix d'une étendue suffisante qui ne manque ni de timbre ni d'éclat; mais il faut qu'elle s'applique à prononcer avec plus de netteté. Elle dit agréablement ses couplets du premier acte et le compliment très-écourté de la fin.

Mme Stoltz vient de signer un engagement très-avantageux pour Rio-Janeiro, 150,000 fr. pour six mois! La somme est ronde, et on peut braver un mois de traversée, dans un excellent bateau à vapeur. C'est M. de Souza, le consul de Gênes, qui avait été chargé de cette négociation délicate, et qui s'en est acquitté en personne, dès que Mme Stoltz a mis le pied dans cette ville. Bon voyage donc, et dans deux mois nous aurons de curieux détails à publier sur le théâtre de Rio-Janeiro.

— Je ne vois pas sans une certaine alarme le programme de quelques-uns de nos concerts prendre des proportions colossales. C'est surtout dans les concerts de bienfaisance que cet abus commence à s'introduire. Nos artistes sont pleins de cœur et ne marchandent point leur talent lorsqu'il s'agit de venir en aide à de

nobles et touchantes infortunes. Cela est bien, mais il faut songer aussi aux auditeurs. Or il n'y a point de charité qui tienne à trente-deux morceaux de musique. *L'Œuvre des Familles* s'est contentée de seize morceaux; c'est déjà bien honnête. Il ne faudrait point dépasser cette mesure. Pourquoi déranger tant de monde? Le nom de Mlle Rachel suffit pour attirer la foule, et à coup sûr, il n'y a jamais eu dans la salle Sainte-Cécile une plus grande affluence ni un plus prodigieux entassement de têtes que jeudi dernier. Le public envahissait les escaliers, les couloirs, l'estrade, les croisées, les galeries supérieures. On se pendait aux corniches, on s'accrochait aux lustres, on se blotissait sous le piano. La recette a dû atteindre un chiffre exorbitant. Ajoutez que le foyer des artistes de la salle Sainte-Cécile, ou la petite pièce qu'on décore de ce nom pompeux, n'a pas six pieds de long sur trois de large. J'ai vu le moment où chanteurs et cantatrices, pianistes et violonistes allaient être asphyxiés. Vous n'attendrez certes point que je vous raconte, dans le plus grand ordre et dans tout le détail cette interminable matinée musicale. Il y a eu de fort beaux chœurs et très-bien exécutés, surtout celui

des *Gardes-Chasse*, d'Ambroise Thomas, *le Commencement du voyage*, de Zimmermann, et *les Charpentiers*, d'Adolphe Adam. Mlle Martin, une de nos meilleures pianistes, a joué un boléro, un andante et une tarentelle de sa composition. Hermann-Léon et Mme Oscar Comettant ont dit avec infiniment de verve et d'esprit le duo du *Caïd*. Hermann-Léon vous est bien connu; Mme Comettant, très-jolie femme et très-recherchée dans les concerts, réunit à une belle voix, beaucoup de savoir et de goût. Mlle Nau a chanté d'une manière ravissante et avec une pureté et une agilité admirables un air de Bériot. M. Chaudesaigues a dit des chansonnettes. Jourdan, notre petit Jourdan de l'Opéra-Comique, s'est fait applaudir comme un grand homme dans l'air de *Joseph* et dans la romance de *Raymond*. La romance des *Porcherons* a valu à Hermann-Léon un nouveau triomphe. Il y a eu des fantaisies pour le hautbois et des solos de violoncelle. Vous croyez que j'ai fini? Je n'ai point cité la moitié du programme. M. Deledicque a commencé vers quatre heures et demie une fantaisie sur le violon. Le jour baissait, l'atmosphère devenait suffocante. Je fais grand cas du talent de M. Deledicque, mais l'instinct de conserva-

tion l'emportant sur l'amour de l'art dans notre pauvre nature, m'a poussé doucement vers la porte et j'ai voulu prendre un peu d'air. Je suis sorti par la Chaussée-d'Antin, j'ai fait le tour, et je suis rentré par la rue Saint-Lazare. M. Deledicque n'avait pas fini sa fantaisie. J'ai dû y renoncer, à mon grand regret. Je crois que le morceau continue encore au moment où j'écris ces lignes.

17 février 1852.

FIN

BAYERISCHE STAATS-BIBLIOTHEK MUENCHEN

TABLE

I. — Opéra-Comique : *Le Tableau parlant*, musique de Grétry. — *Le Calife de Bagdad*, paroles de Saint-Just, musique de Boïeldieu..... 1
II. — *Raymond, ou le Secret de la Reine*, opéra-comique, de M. Ambroise Thomas..... 17
III. — Opéra-Comique : *La Séraphina*, musique de M. de Saint-Julien..... 37
IV. — Opéra-Comique : *Joseph*, musique de Méhul..... 47
V. — Ouverture de l'Opéra-National (ancien Théâtre historique). — *Mosquita la Sorcière*, musique de M. Boisselot. — *Le Maître de chapelle*. — *Le Barbier*. — Mlle Duez..... 67
VI. — Institut de France. — Académie des Beaux-Arts. Séance publique annuelle..... 83
VII. — Gymnase musical militaire : distribution des prix pour le concours de 1851. — Théâtre-Italien : Ouverture. — Pastou. — Bénédict..... 95
VIII. — Théâtre-Italien : *Lucia di Lammermoor* ; — Mlle Corbari..... 109
IX. — Opéra-National : Concert. — De la condition des musiciens dans l'armée. — Banquet des cuivres. 117
X. — Opéra : Reprise de *la Reine de Chypre* ; Mme Tedesco, Roger, Massol. — Opéra-Comique, rentrée de Bataille ; reprise du *Songe d'une nuit d'été*.. 131
XI. — Théâtre-Italien : *Norma*. Rentrée de Mlle Cruvelli..... 145
XII. — Opéra-National : *La Perle du Brésil*, de Félicien David..... 161

XIII. — Opéra-Comique : *le Château de la Barbe-Bleue*, musique de M. Limnander, débuts de M. Dufresne..... 171
XIV. — Théâtre-Italien : débuts de M. Guasco. — Œuvres posthumes de Nicolo Paganini..... 187
XV. — Opéra : Mme Tedesco dans *le Prophète*. — *Sapho*; Mlle Masson. — Théâtre-Italien : *la Figlia del Reggimento*; Mlle Sophie Cruvelli. — Un concert dans les ténèbres..... 203
XVI. — Étrennes musicales..... 215
XVII. — Théâtre-Italien de Bucharest; la troupe, le public, le pays. — Opéra-Comique : *les Porcherons*, Mlle Lefebvre..... 229
XVIII. — Opéra-Comique : Reprise de *Nina ou la Folle par amour*; débuts de Mlle Andréa Favel : Opéra-National : *La Butte des Moulins*, musique de M. Adrien Boïeldieu..... 243
XIX. — Nécrologie : Féderico Ricci..... 260
XX. — Albums retardataires : Mme Victoria Arago, Mme Mélanie Dentu..... 273
XXI. — Théâtre-Italien : *Fidelio*. — *L'Elisir d'Amore*... 279
XXII. — Mlle Wilhelmine Clauss. — Opéra : *le Violon du diable*. — Mlle Régina Forli. — Encore un mot sur *Fidelio*..... 293
XXIII. — Histoire des *Visitandines*. — Mme Stoltz à Rio-Janeiro. — Concerts..... 305

FIN DE LA TABLE

Poissy. — Typ. de S. Lejay et Cie.

Digitized by Google

MICHEL LÉVY FRÈRES EDITEURS

DERNIERS OUVRAGES PUBLIÉS FORMAT GRAND IN-18

à 3 francs le volume

C. A. SAINTE-BEUVE vol.
Nouveaux Lundis..... 11
Portraits contemporains. *Nouv. édition revue, corrigée et très-augmentée*..... 2

OCTAVE FEUILLET
M. de Camors, 10e *édition*..... 1

VICTOR HUGO
En Zélande, 2e *édition*..... 1

GEORGE SAND
Mademoiselle Merquem, 2e *édition* 1
Cadio, 2e *édition*..... 1

ALEXANDRE DUMAS FILS
Théâtre complet, *avec préfaces inédites*..... 4
Affaire Clémenceau, 11e *édition*... 1

AUGUSTIN THIERRY
Œuvres complètes. *Nouv. édition.* 5

ERNEST FEYDEAU
Les Aventures du baron de Féreste. Comment se forment les jeunes gens, 2e *édition*..... 1

CHARLES BAUDELAIRE
ŒUVRES COMPLÈTES
Les Fleurs du mal..... 1
Curiosités esthétiques..... 1
L'art romantique..... 1
Petits poëmes en prose. — Les Paradis artificiels..... 1

LE COMTE AG. DE GASPARIN
L'Égalité, 2e *édition*..... 1

MARIE ALEXANDRE DUMAS
Madame Benoît 2e *édition*..... 1
Le mari de madame Benoît..... 1

PREVOST-PARADOL
La France nouvelle, 10e *édition*.. 1

A. DE PONTMARTIN
Les Corbeaux du Gévaudan, 2e *édit.* 1
Nouveaux Samedis..... 6

ALEXANDRE DUMAS
Histoire de mes Bêtes. 2e *édition.* 1

CUVILLIER-FLEURY
Études et Portraits..... 2

HENRI HEINE vol.
Satires et Portraits..... 1
Allemands et Français..... 1

L'AUTEUR DES HORIZONS PROCHAINS
A travers les Espagnes, 2e *édition.* 1

GÉRARD DE NERVAL
Le Rêve et la Vie..... 1

CLAUDE VIGNON
Un Naufrage parisien, 2e *édition*.. 1

MARIO UCHARD
Jean de Chaxol, 2e *édition*..... 1

JULES CLARETIE
Madeleine Bertin, 2e *édition*..... 1

HENRI RIVIÈRE
La Grande marquise..... 1

JULES NORIAC
Les Gens de Paris..... 1

LE BARON DE BAZANCOURT
Le Chevalier de Chabriac..... 1

LA COMTESSE DASH
Bohême et noblesse..... 1
La Chambre rouge..... 1

PAUL JANET
Philosophie du Bonheur, 3e *édit.* 1

VICTOR JACQUEMONT
Correspondance avec sa famille et ses amis pendant son voyage dans l'Inde (1828-1832.) *Nouvelle édition revue et augmentée* (la seule complète)..... 2

W. DE LA RIVE
La Marquise de Clérol..... 1

ALFRED DE BRÉHAT
Le Roman de deux jeunes femmes.. 1
Le Testament de la comtesse..... 1

LA MARQUISE DE CRÉQUY
Souvenirs de 1710 à 1803. *Nouvelle édition*, revue, corrigée et augmentée d'une correspondance inédite et authentique de la marquise avec sa famille et ses amis..... 5

LA COMTESSE DE BOIGNE
Une Passion dans le grand monde. 2e *édition*.....
La Maréchale d'Aubemer.....

POISSY. — TYP. ARBIEU, LEJAY ET CIE

Digitized by Google

Buchbinder - Werkstatt
Richard Thiele
München 13, Görresstr. 18

Digitized by Google

Digitized by Google

Buchbinde - Werkstätte
Richard Thiele
München 13, Görresstr. 18

Buchbinde - Werkstatt
Richard Thiele
München 13, Göresstr. 18

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google